



Carla Patrícia Rodrigues de Sousa Teixeira dos Santos

**A CONSTRUÇÃO TEXTUAL DO EROTISMO.
ANÁLISE DE NARRATIVAS LITERÁRIAS.**

Lisboa, 2004

Carla Patrícia Rodrigues de Sousa Teixeira dos Santos

**A CONSTRUÇÃO TEXTUAL DO EROTISMO.
ANÁLISE DE NARRATIVAS LITERÁRIAS.**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada — Linguística
Textual apresentada à Faculdade Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da Professora
Doutora Maria Antónia Coutinho



Lisboa, 2004

Agradeço à Professora Doutora Maria Antónia Coutinho,
pelo benefício dos seus comentários, pelo seu empenho na
orientação desta tese e pelo encorajamento amigo na
redacção da mesma.

Tu, se fizeres erros, não te deixes enganar pelos espíritos que se escondem sob a pele da raposa. Se mostrasses algo a Quintílio, ele te dizia: "Corrige por favor, isto e isto." E se tu disseses que não podias fazer melhor e que já tentaras, em vão, duas e três vezes, ele te aconselhava a suprimir os versos maus e a meter de novo na bigorna os que tinham saído mal torneados. Se preferisses, no entanto, defender o erro a corrigi-lo, então, sem mais palavras, não empreendia ele a inútil tentativa de te impedir, que, desprezando rivais, só de ti e de teus versos gostasses. Um homem honesto e judicioso criticará os versos sem beleza, não desculpando os que são duros, riscando com um traço negro da sua pena os mal alinhavados, cortará os ornatos exagerados, obrigando a dar clareza aos que de luz carecem, repreenderá os ambíguos e, em suma, notará tudo o que tiver de ser alterado. Que seja um Aristarco e nunca diga: "Por que hei-de, em ninharias, aborrecer um amigo?" É que estas ninharias hão-de conduzir a erros sérios todo o que for enganado por sorrisos e for bem aceite sem razão.

Horácio, *Arte Poética* [1992 (1984)], Inquérito; introdução, tradução e comentário de Rosado Fernandes

1- Introdução.....	1
2- Enquadramento teórico	3
2.1. A vertente interdisciplinar da Literatura Comparada	3
2.2- Apresentação e justificação das áreas privilegiadas no contexto do presente trabalho	5
2.2.1- A Linguística do Texto: ferramentas linguísticas para análise de texto literário.....	6
2.2.1.1- A componente argumentativa da produção linguística/textual no texto literário	7
2.2.2- O contributo da Linguística Informática: o método quantitativo e a aferição de dados como subsídios na proposta de leitura de um texto literário.....	9
3- Apresentação do trabalho.....	12
3.1. Fundamentos de trabalho	12
3.1.1- Perspectivas da (re)categorização de género no quadro da Linguística do Texto	12
3.1.2- A dimensão argumentativa das narrativas (novelas e contos).....	13
3.1.3- Particularidades estilísticas e lexicais presentes nas narrativas (novelas e contos)	14
3.1.4- A problemática do erotismo	15
3.2- Os <i>corpora</i>	19
3.2.1- A selecção de <i>Novelas Eróticas</i> , de Manuel Teixeira-Gomes, e de “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos”, de David Mourão-Ferreira.....	19
3.2.2- O contributo da versão informatizada do <i>corpus Novelas Eróticas</i> na interpretação do texto literário.....	20
4- Análise teórica e prática	26
4.1- Considerações prévias	26
4.2- A novela e o conto: a caracterização numa perspectiva literária	26
4.3- Contributos para uma revisão da noção de género.....	31
4.3.1- Caracterização de géneros	46
4.4- Especificidades dos textos em análise: a epígrafe, o título e a epístola como discursos introdutórios e fenómenos de co-referencialidade	55
4.5- A argumentação como fenómeno de organização textual.....	63
4.5.1- A representação das personagens e a dimensão argumentativa do <i>corpus</i>	72
4.5.1.1- O locutor e o conjunto das narrativas	74
4.5.1.1.1- A figura do locutor em termos linguísticos	76
4.5.1.1.2- A exposição da acção principal a partir da cronística	80
4.5.1.1.3- A organização temporal do discurso (e da acção).....	85
4.5.1.1.4- O discurso de auto-desresponsabilização do(s) locutor(es) ao longo do <i>corpus</i>	89
4.6- As personagens femininas.....	105
4.6.1- A noção de representação em Lógica Natural.....	119

4.6.2 - Os modelos de representação femininos enunciados a partir das personagens femininas mais relevantes	122
4.6.3 - A construção do discurso homogêneo sobre o erotismo a partir do discurso do(s) locutor(es) sobre as personagens femininas	133
5- Conclusão: construção textual do erotismo nas narrativas em análise — convergências e divergências.....	145
Bibliografia.....	158

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: O volume do <i>corpus Novelas Eróticas</i>	22
Quadro 2: A riqueza lexical (a partir da Lei Binomial) de <i>Novelas Eróticas</i>	24
Quadro 3: Quadro de análise comparativa entre o conto e a novela.....	28
Quadro 4: As quatro partes do discurso argumentativo segundo Córax	33
Quadro 5: Os géneros judicial, deliberativo e epidíctico	34
Quadro 6: As normas antigas da construção do discurso argumentativo.....	35
Quadro 7: A representação discursiva.....	120
Quadro 8: Frequência de sinónimos de «erotismo»	138
Quadro 9: Algumas formas associadas ao corpo humano	139
Quadro 10: Contexto alargado de lábios	142

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Dicionário de Frequências e Subfrequências de <i>Novelas Eróticas</i> (1ª página) .	151
Anexo 2: Índice hierárquico	152
Anexo 3: Quadro de formas com ocorrências mais significativas identificadas a partir do índice hierárquico.....	153
Anexo 4: Gráficos de barras direccionais.....	154
Anexo 5: Concordância do lema «mulher»	155
Anexo 6: Contexto alargado das palavras-chave	156

1- Introdução

As opções de estudo presentes nesta tese são fruto da frequência das aulas dos seminários curriculares do mestrado.

Durante o ano lectivo de 2000/01, frequentei os seminários de Literatura Comparada I e II da Prof.^a Doutora Isabel Allegro de Magalhães, tendo este último sido subordinado ao tema da Literatura Feminina, donde surgiu a ideia do olhar sobre a mulher na Literatura.

Entretanto, a perspectiva linguística de que a argumentação é uma actividade sempre presente na produção linguística é-me apresentada pela Prof.^a Doutora Antónia Coutinho no seminário de Gramática Textual. Oportunamente, nesse Verão, eu tinha lido as duas primeiras *Novelas Eróticas*, de Manuel Teixeira-Gomes, e ocorreu-me que poderia estudar «A Cigana», de acordo com este cenário. Outros temas abordados nesse seminário, que também foram potenciados para esse primeiro trabalho, foram ainda a polifonia e a problemática dos géneros, com base nos textos de Bakhtine. No ano seguinte, no seminário de Teoria do Texto da mesma docente, pude voltar a debruçar-me sobre as questões do género e da argumentação, de modo mais aprofundado.

Assim se definiu que a tese se centraria sobre estes três eixos: os géneros textuais, a argumentação e a expressividade das personagens femininas nas *Novelas Eróticas*. Optou-se por expor no enquadramento teórico estes pontos de vista científicos em articulação com a análise textual, admitindo que esta se centrasse nos momentos fulcrais das narrativas.

O aparecimento dos contos de David Mourão-Ferreira, “O Viúvo” e “Agora Que nos Encontrámos” de *Os Amantes e Outros Contos*, surge como uma escolha posterior, por razões de natureza metodológica comparativa.

Utilizou-se recursos informáticos para tratamento de texto no *corpus* das *Novelas Eróticas*, um tipo de estratégia que é geralmente utilizado para um *corpus* avolumado. Este processo não foi utilizado relativamente ao *corpus* dos contos de David Mourão-Ferreira, não só pelas suas dimensões, mas porque a morosidade da tarefa excederia um trabalho desta natureza.

Optou-se, então, pela diversidade, dentro das possibilidades de trabalho em Literatura Comparada: ao nível da pluralidade científica, a conjugação da Literatura com a Linguística, através da selecção dos três eixos de análise atrás referidos; e ao nível textual, a escolha de dois géneros textuais diferentes, embora próximos, sendo a homogeneidade do estudo conseguida através das afinidades entre as narrativas que as leituras vão estabelecendo, principalmente potenciadas pela temática do erotismo.

2- Enquadramento teórico

2.1. A vertente interdisciplinar da Literatura Comparada

A Literatura Comparada é uma especialização universitária que data do século XIX: a partir de 1830, existem registos de Claude Fauriel ter sido titular de uma cadeira de “literatura estrangeira” na Sorbonne. Por isso, e como primeiro apontamento, destacam-se os seus propósitos de estudar as “literaturas modernas na diversidade das suas relações” (CLAUDON & HADDAD-WOTLING 1994: 7) e os problemas literários gerais.

Inicialmente, apresentou um carácter binário e dialógico, devido aos temas dos primeiros trabalhos, a comparação entre dois sistemas culturais ou literários. Este tipo de estudos mais tradicional, que ainda hoje se pratica, tem vindo a alterar-se, naturalmente, com a extensão das associações realizadas com outras áreas, valorizando a faceta dialógica da Literatura Comparada.

Sendo uma ciência que se aproveita das diferenças e analogias dos textos, pauta-se pela ausência de método pré-estabelecido, ou seja, o método comparativista depende da definição do campo de investigação a explorar e, consequentemente, da formulação de conjecturas: “delimitação de um *corpus* textual, [e] formulação, sob forma de hipótese, do relacionamento que opera” (MACHADO & PAGEAUX 2001: 11). Esta flexibilidade de abordagem é produto da contaminação dos métodos e contactos com outras áreas e/ou disciplinas¹, o que denota desde a génese de cada investigação a promoção da interdisciplinaridade, pois, paradoxalmente, como referem Machado e Pageaux, a Literatura Comparada

¹ Claudon e Haddad-Wotling referem a importância das *Leçons d'anatomie comparée*, do naturalista Cuvier (1769-1832), como fundamentais no estabelecimento de uma essência comparativista e objectiva na Literatura Comparada, bem como os cursos de literatura ministrados por Villemain e Jean-Jacques Ampère (CLAUDON & HADDAD-WOTLING 1994: 9). Por outro lado, Brunel et al. destacam o esforço sinérgico da ciência que assenta no método (BRUNEL et al. 2000: 149).

como disciplina de investigação universitária não se baseia na *comparação*. Ou antes, não se baseia *apenas* na comparação. De facto, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente de *relacionar*. Relacionar duas ou mais literaturas, dois ou mais fenómenos culturais; ou restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida. (MACHADO & PAGEAUX 2001: 11)

Passados quase dois séculos de investigação, a Literatura Comparada apresenta, de acordo com os mesmos autores, três níveis de investigação comparatista: “a tradicional investigação de fontes, que actualmente se considera simplista, mobilizando outrora explicações mecanicistas e positivistas”, “os estudos de «fortuna», de «influência» e de «recepção»”, e os “fenómenos de intertextualidade” (MACHADO & PAGEAUX 2001: 118).

Este último ponto poderá ser redimensionado, tendo em atenção as análises literárias mais recentes que não só evocam outras ciências, como utilizam os seus métodos e conhecimentos: será, não só a verdadeira realização de trabalhos científicos interdisciplinares, como também uma extensão do conceito de intertextualidade, visto que não são todos os «textos literários» que comunicam entre si, mas sim «todos os textos» numa acepção generalista destas palavras, independentemente do domínio sócio-linguístico em que possam estar enquadrados, viabilizando a apresentação de novas leituras.

Neste sentido, Brunel et al. propõem uma definição sintética e actual para esta ciência, em que perpassa o interesse de cruzar perspectivas de estudo como uma mais valia na abordagem do texto literário, ponto de vista assumido neste trabalho:

Littérature comparée : description analytique, comparaison méthodique et différentielle, interprétation synthétique des phénomènes littéraires interlinguistiques ou interculturels par l'histoire, la critique et la philosophie, afin de mieux comprendre la Littérature comme fonction spécifique de l'esprit humain. (BRUNEL et al. 2000: 151)

2.2- Apresentação e justificação das áreas privilegiadas no contexto do presente trabalho

Parece consensual que o aspecto mais original da Literatura Comparada é a ausência de um método pré-definido; existe, antes, a predisposição de actuar de acordo com o *corpus* seleccionado e hipótese de trabalho a seguir:

A défaut d'un champ de recherches, la littérature comparée possède-t-elle le monopole d'une méthode? Méthode historique, génétique, sociologique, statistique, stylistique, comparative, elle use de chacune selon ses besoins. (BRUNEL et al. 2000: 149)

Assim, se é o próprio *corpus* que pede o tipo de estratégia a utilizar, cada *corpus* de Literatura Comparada poderá ser submetido a diversas abordagens.

Neste caso, o *corpus* de análise é constituído por *Novelas Eróticas*, de Manuel Teixeira-Gomes, cuja temática se destaca no título: o erotismo. Constatase que a presença de personagens femininas é a fonte do mesmo erotismo, o que potencia a hipótese de se verificar traços homogéneos entre elas. Assim como também se evidenciam elementos comuns às mesmas novelas do ponto de vista do locutor, determinando a sua interpretação. A diversidade de apresentação das narrativas suscita, ainda, uma reflexão ao nível dos géneros.

É com o objectivo de melhor fundamentar a diversificação da análise do *corpus* literário que se justifica a presença da Linguística do Texto, da Linguística Informática e da Lógica Natural.

A Linguística do Texto redimensiona a questão dos géneros que durante séculos tem pertencido ao domínio exclusivo da Literatura. A Linguística Informática, que é naturalmente uma disciplina auxiliar, fornece dados estatísticos que, neste caso, concedem pistas de leitura. A Lógica Natural, como ciência parceira da Linguística do Texto, no âmbito das projecções dos locutores, faculta os

conhecimentos que fundamentam a influência do discurso do(s) locutor(es) das novelas sobre o receptor do texto, o leitor.

Tendo em conta o interesse da diversificação num estudo comparativo, foi incluído um segundo *corpus*, formado a partir de *Os Amantes e Outros Contos*, os contos “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos”, de David Mourão-Ferreira, na medida em que se pretende verificar se os mesmos elementos que ocorrem no primeiro *corpus* poderão estar presentes nestas narrativas de temática idêntica.

2.2.1- A Linguística do Texto: ferramentas linguísticas para análise de texto literário

A Linguística do Texto aparece na esteira dos trabalhos da Gramática do Texto dos anos 60 e 70 do século passado, dedicando-se ao estudo da enumeração e descrição de objectos abstractos, denominados textos. Hoje, esta ciência, centra a sua atenção na *textualidade*, ou seja, nas propriedades que definem um texto, destacando-se a coerência e a coesão, e de acordo com alguns teóricos, o seu campo de estudo estende-se aos problemas de géneros e da tipologia dos discursos, em textos literários e não-literários, um tipo de análise iniciado com Bakhtine e os seus géneros de discurso, no século passado.

A Linguística do Texto conhece em Teun A. Van Dijk um grande impulsionador e a publicação de *Tekstwetenschap. Enen interdisciplinaire inleiding* ou na sua edição espanhola *La Ciencia del Texto. Un Enfoque Interdisciplinario* é um marco, na postulação de conceitos fundamentais para a área.

Um dos conceitos mais relevantes é o de **macroestrutura**, uma estrutura de natureza semântica e que se atém em questões de coerência global, comparativamente à **microestrutura**, onde estão patentes o modo como as

orações e as sequências cumprem as condições de coesão; ambas as estruturas são dominadas implicitamente pelo falante².

Destaca-se a relatividade da noção de macroestrutura em função dos diferentes tipos de macroestruturas, sendo que um nível superior pode representar uma estrutura global face a outra inferior, estabelecendo-se uma estrutura hierarquizada; estas estruturas obedecem a regras de reconhecimento de orações válidas, de organização de informação textual e de dedução, por exemplo, através da identificação de palavras-chave.

Estas afirmações sobre a organização do texto não retiram ao indivíduo a capacidade criativa da leitura: “las reglas permiten decidir de manera más o menos exacta qué es lo principal y lo secundario, según el contexto de cada texto” (VAN DIJK 1989: 63). Desta forma, no momento da interpretação, podem produzir-se duas macroestruturas ao mesmo nível, falando-se de um texto macro-ambíguo, porque existem diferentes falantes que podem fazer diferentes aplicações das regras, logo, várias interpretações *possíveis*. Todavia, constata-se uma certa homogeneidade interpretativa dos falantes, evidenciando a co-dependência entre a compreensão e a comunicação.

2.2.1.1- A componente argumentativa da produção linguística/textual no texto literário

A Lógica Natural centra as suas atenções nos discursos dos indivíduos e nas imagens ou representações que estes constroem, dos seus próprios discursos, e das que percebem do(s) seu(s) interlocutor(es), assim como daquelas que este(s) último(s) também possui(em) de si e dos outros.

² Outro conceito importante na Linguística de Texto, mas não particularmente relevante para este estudo, é o de superestrutura, um género de estrutura global, mais relacionada com a articulação interna global (das sequências) do que com o conteúdo do texto.

Em termos discursivos, a Lógica Natural analisa o que o sujeito do discurso identifica e o que considera pertinente sobre um assunto aquando de uma exposição, consoante a sua formalidade, por exemplo. Os objectivos e conteúdos são também, tendo em conta o factor interlocução, adequados e dependentes de uma avaliação do público, como por exemplo, o seu interesse.

Todos estes elementos contribuem para que, de um modo mais ou menos inconsciente, o sujeito que fala ou escreve elabore uma imagem de si que tenta transmitir, uma imagem do assunto que aborda, e ainda uma imagem do(s) seu(s) interlocutor(es). Numa situação de discurso, o seu interlocutor retribui também construindo uma imagem de si, daquele para quem fala e escreve e do tema em questão. E em última análise, trocarão de lugar alternadamente.

Dado que estas imagens dificilmente coincidirão na sua totalidade e, visto que são projecções intelectuais da autoria dos intervenientes numa situação de discurso, são chamadas **representações**, fruto simbiótico da cultura em que os sujeitos estão inseridos e dos seus próprios créditos putativos.

Ao ter em consideração o facto de que uma situação de discurso possui estes elementos (que, no fundo, contém em si algo de encenado), é-lhe igualmente inerente a vontade e capacidade de persuasão de um determinado ponto de vista. Reconhece-se, assim, como característica intrínseca e basilar da linguagem a argumentação, bem aquém de uma propriedade retórica sofisticada: simplesmente, quando falamos, tentamos convencer o outro de algo, e de modo mais ou menos dissimulado, argumentamos e contra-argumentamos.

Desta maneira, e porque a linguagem é também a matéria-prima da Literatura, a argumentação deverá ser também um elemento de composição do discurso a analisar neste tipos de textos, através de, como já foi referido, uma auto-imagem do sujeito e as representações do que pretende transmitir e do seu interlocutor silencioso, por excelência.

2.2.2- O contributo da Linguística Informática: o método quantitativo e a aferição de dados como subsídios na proposta de leitura de um texto literário

No dia 12 de Agosto de 2001 celebrou-se o 20º aniversário do primeiro computador pessoal, um projecto da famosa empresa de tecnologias da informação e de serviços IBM. Demasiado lento para os dias de hoje e somente possível de custear pelas grandes empresas, o *IBM 5150 Personal Computer* possuía um computador monocromático, uma *drive* para disquetes, somente 64.000 *bytes* de memória, o sistema operacional DOS, cujas únicas funcionalidades eram o processamento de texto e uma folha de cálculo, que faziam da ideia “computador pessoal” uma novidade, mesmo tendo em conta os progressos da IBM iniciados em 1975 com o modelo *IBM 5100 Portable Computer*³. Em menos de dez anos são desenvolvidos novos *hardwares* e *softwares*, tornando o computador pessoal realmente num utensílio caseiro e indispensável na organização da agenda do dia-a-dia, no acesso à informação e à comunicação com todo o mundo, o que para os informáticos está longe de ser totalmente explorado no presente.

Sobre a importância do PC (*Personnal Computer*), Bill Gates, Presidente e *Chief Software Architect* da *Microsoft* em 2001, afirmou que “more than 500 million PCs are used around the world, and another 140 million will be sold in 2001 — far more than the number of TVs that will be purchased this year” (GATES 2001), sendo em importância doméstica somente ultrapassado pelo telefone, de acordo com sondagens da *Microsoft*; os mesmos 500 milhões de PC equivalem ainda ao número de automóveis nas estradas de todo o mundo.

Assim, os computadores detêm presentemente relevo e utilidade em áreas nas quais não se estava à espera. Tendo por base o conceito de que “toda a

³ Para uma ideia dos precedentes do *IBM 5150 Personal Computer*, cf. www.ibm.com, “Products and Services/Ancestors of the IBM Personal Computer”.

informação está ligada em rede” (a ideia similar e subjacente ao funcionamento da Internet), foram também desenvolvidos programas que extraem informação seleccionada de *corpora* informatizados, por exemplo, de textos literários; uma preciosa ajuda quando já se tinham convertido a suportes informáticos muitos *corpora* de línguas naturais⁴, com vista a estudos de base linguística, como é o caso da Linguística Comparada. Hoje, este tipo de programa visa explorar novos limites na esfera da Etiquetagem com aplicações práticas e comerciais nos correctores ortográficos, nas áreas da Lexicologia e Terminologia, por exemplo⁵.

A existência de *corpus* em Linguística é, na verdade, muito anterior a todos estes acontecimentos, pois existem reminiscências da metodologia até ao início do estudo da aquisição da linguagem, do final do século XIX, início do século XX, que se prolonga pelas décadas de 20 e 40 com estudos vários sobre a Didáctica da Língua Estrangeira e, também nessa última década, no campo da Linguística Comparada; exemplos de audácia, tendo em conta as possibilidades da época. No final dos anos 50, verifica-se uma descontinuidade no desenvolvimento da Linguística de *Corpus*, em parte devido aos comentários de Chomsky sobre o método. Na sua opinião, as línguas naturais são não-finitas, por isso não podem estar contidas em *corpus*: o linguista não pode ver neste a única explicação linguística.

⁴ Para mais informações sobre *corpora* já informatizados, como o *Survey of English Usage*, *Brown Corpus*, *London-Lund Corpus*, *COBUILD*, *Lancaster-Oslo/Bergen Corpus*, *British National Corpus*, cf. MCENERY 1996.

⁵ A Linguística de *corpus* ou “corpus linguistics is a methodology that may be used in almost any area of linguistics, but does not truly delimit any of the linguistics itself” (MCENERY 1996: 2). Termo recente, hoje é considerado uma metodologia dominante em Linguística, aplicável a qualquer dos seus domínios, apesar de outrora ter sido bastante polémica e a sua história fazer parte do folclore da academia: “Nearly any linguistic will be able to cite parts of this body of anecdotal knowledge, for example, «More people live in New York than Dayton Ohio», corpus linguistics study real language, other linguistic just sit at their coffee table and think of wild and impossible sentences” (MCENERY 1996: 1). Este excerto oferece-se a dois comentários: o primeiro, expressa uma perspectiva parcial da metodologia a abordar, necessariamente redutora da sua importância; o segundo comentário é afecto aos tempos da grande celeuma, reportando-se à altura em que Noam Chomsky apresentou as suas teorias sobre a aquisição (universal) da linguagem.

Para além das críticas, a reunião informática de dados oferece vantagens, como o facto destes serem observáveis e verificáveis por todos (não há um ponto de vista privado), ou ainda a possibilidade de serem ampliados. Actualmente,

the term *corpus* is now almost synonymous with the term *machine-readable corpus*. This is no accident. The computer has allowed techniques previously thought of as being distinctly in the realm of the pseudo-technique to be used. The computer has allowed this because of its ability to *search for, retrieve, sort and calculate data*. (MCENERY 1996: 14).

O computador permite trabalhar com *corpora* em larga escala, e a tecnologia tornou o esforço humano obsoleto.

Como já foi adiantado, a aplicação dos princípios informáticos e a criação de novos programas tendo em vista o texto literário não é novidade⁶. Os trabalhos deste tipo na área da Linguística Informática promovem a colaboração entre três disciplinas: a Linguística (fornecimento de dados linguísticos), a Informática (fornecimento dos meios necessários para o tratamento e aproveitamento dos dados), e a Estatística (fornecimento dos instrumentos necessários para pôr à luz do dia fenómenos temáticos ou de estilo). A participação desta última área contribui decididamente para a objectividade dos dados aferidos, visto que estes são quantificáveis; em *corpora* muito extensos, o que poderia ser inicialmente uma análise intuitiva, impressionista ou subjectiva do leitor, poderá ou não ser confirmada a 100% através da utilização da confluência das três ciências.

⁶ Como sugestão e somente a título de exemplo, os trabalhos utilizados na bibliografia, cf. MACIEL 1986, BRUNET ou qualquer um dos artigos da colectânea organizada por RASTIER 1995, eminente linguista do texto.

3- Apresentação do trabalho

3.1. Fundamentos de trabalho

3.1.1- Perspectivas da (re)categorização de género no quadro da Linguística do Texto

Ao ter por base a perspectiva da Linguística do Texto, observar-se-á como se pode dar a aproximação desta ciência aos textos de origem literária, sendo o reenquadramento da questão dos géneros uma das principais questões.

Os géneros têm sido indirectamente encarados como pertencentes ao domínio da Literatura. A reorganização que a Linguística do Texto faz do assunto enquadra a Literatura na paleta de modelos dependentes do domínio sociocultural em que o falante se expressa, e que integram a sua competência e habilidade de comunicação.

A Linguística de Texto ao colocar a Literatura, em termos discursivos, perante outras esferas socioculturais, isto é, atribuindo relevância a todas as produções discursivas, valoriza-a e redignifica-a, e definindo-lhe, dentro da sua perspectiva teórica, uma esfera discursiva própria, visto que visa a identificação de elementos caracterizadores da actividade como, por exemplo, são o suporte físico e a criatividade⁷ do falante-ouvinte patente na re-utilização dos géneros ou modelos pré-existentes.

Desta forma, um dos objectivos do trabalho será assinalar e analisar o modo como Manuel Teixeira-Gomes trabalhou alguns géneros de modo singular, tais como a epístola e a epígrafe⁸.

⁷ Não é objectivo deste trabalho discutir o conceito de "literariedade" ou de literatura (cf. "Os conceitos de literatura e literariedade" in SILVA 1993).

⁸ Este facto é igualmente notado por Urbano Tavares Rodrigues que relaciona o gosto de Teixeira-Gomes pelas viagens com a sua subversão dos géneros institucionais: "O que nos interessa é reflectir sobre as

3.1.2- A dimensão argumentativa das narrativas (novelas e contos)

A argumentação como característica inerente à linguagem é um elemento presente em qualquer actividade discursiva, existindo sempre a intenção fundamental de persuadir o interlocutor de um ponto de vista, mesmo que o intuito esteja dissimulado. Esta perspectiva é conhecida como a teoria da argumentação da língua.

Para se compreender este ponto de vista, ajudará lembrar que *argumentar* é diferente de *provar* (demonstrar a verdade de uma asserção) e de *deduzir* (recorrendo à lógica como processo de validação): argumentar equivale a apresentar razões para uma determinada conclusão (sendo que, uma vez enunciadas, as razões constituem argumentos). Uma argumentação consiste, portanto, na relação entre um (ou mais) argumento(s) e uma conclusão. (COUTINHO 2003c: 3)

Segundo esta mesma abordagem teórica, a argumentação existe, assim, na própria língua, o que significa que o uso e organização do vocabulário estão marcados argumentativamente, por exemplo, através de unidades lexicais e conectores de discurso, sendo a descrição destes elementos uma tarefa que a Linguística Textual tem vindo a desenvolver.

Esta perspectiva é assumida, particularmente, pela Lógica Natural⁹, cujo estudo se ocupa dos **sujeitos** em situação de interlocução, num contexto social, e do seu discurso como actividade persuasiva, bem como dos **objectos** do pensamento que na actividade discursiva são construídos e servem de referência comum aos interlocutores.

A análise textual terá em conta a função expressiva argumentativa de elementos macro-estruturais, tal como a predominância de um padrão de introdução da narrativa em *Novelas Eróticas*, ou outros elementos que possam atestar alguma homogeneidade cuja intenção seja de ordem argumentativa. No que diz respeito à presença de elementos micro-estruturais, serão analisadas as marcas linguísticas

razões deste «viageirismo» e a sua relação com a crise, que Teixeira-Gomes, implicitamente, constata, dos géneros literários tradicionais.” (RODRIGUES 1983: 55)

⁹ A Lógica Natural opõe-se à Lógica Formal cujos objectos são vazios de conteúdo.

de um locutor masculino, no mesmo *corpus*, salientando-se, no estudo do discurso do locutor, a presença ou o eco de outras personagens, cujo desdobramento de vozes deverá ser considerado reflexo da argumentação do sujeito; ainda a este nível, proceder-se-á à identificação de unidades lexicais que marquem a opinião do locutor.

Quanto aos contos de David Mourão-Ferreira, comparar-se-á se os mesmos elementos se verificam neste *corpus*, ou caso não suceda, a razão pela qual o mesmo não ocorre.

3.1.3- Particularidades estilísticas e lexicais presentes nas narrativas (novelas e contos)

São diversas as idiossincrasias recorrentes de um autor como Manuel Teixeira-Gomes, ao nível da recriação dos géneros ou da dinamização da narrativa.

Urbano Tavares Rodrigues afirma que é difícil

estabelecer compartimentos estanques entre os textos ficcionais (*Maria Adelaide, Ana Rosa, Gente Singular, Novelas Eróticas*) e os textos divagantes memorialísticos ou epistolares, como *Inventário de Junho, Agosto Azul, Cartas Sem Moral Nenhuma*, etc. onde se manifesta fundamentalmente o gosto de *descrever*, como uma forma plástica e particularmente cromática, do gosto de *escrever* (RODRIGUES 1983: 9).

Esta dificuldade é reconhecida, por exemplo, no texto híbrido «A Cigana» ou num texto com preocupações estéticas, como «Margareta». De acordo com o mesmo estudioso, o carácter literário de Teixeira-Gomes assente na transtextualidade é um dos aspectos reveladores da literariedade das suas obras (RODRIGUES 1983: 149).

Todas as narrações de *Novelas Eróticas* são relatos na 1ª pessoa do singular¹⁰ sobre factos passados¹¹ na sua juventude (as cinco primeiras novelas), em que o narrador se revela um jovem viajante informado, ou quando o narrador (a última novela), mais velho, já casado e com filhos, se revela um rico proprietário rural.

Num *corpus* intitulado *Novelas Eróticas*, poder-se-ia prever a incidência de um vocabulário com forte referência ao corpo feminino e simultaneamente ousado¹²; uma hipótese a aferir a partir da optimização de conhecimentos informáticos em função do texto literário, mais precisamente deste mesmo *corpus* informatizado, verificando-se a existência de um campo lexical e semântico coerente ao longo do *corpus* através da frequência de lexemas. Desde já se adianta a existência de poucas ocorrências associadas ao corpo e a partes do corpo humano.

As mesmas expectativas se colocam relativamente ao *corpus* da autoria de Mourão-Ferreira. Aos dois contos de *Os Amantes e Outros Contos* não foi feita aferição de dados informáticos, prevendo-se a ocorrência de vários campos lexicais associáveis ao erotismo. No entanto, tal como em *Novelas Eróticas*, o léxico utilizado é coerente com o desenvolvimento dos contos.

3.1.4- A problemática do erotismo

A fórmula “literatura erótica” (do deus do amor grego, Eros) é relativamente recente. Antigamente, falava-se de “literatura sotádica” devido ao célebre autor

¹⁰ Analisar-se-á o uso do pronome pessoal, *eu*, e de pronomes pessoais possessivos de 1ª pessoa.

¹¹ Analisar-se-á uma relação de 18 formas verbais, na qual se relaciona o uso dos tempos verbais com a exposição da narrativa.

¹² “A libido está na origem dos mais belos textos de M. Teixeira-Gomes, mesmo os que nos surgem como aparentemente estranhos ao desejo genésico.

A atenção dada ao corpo da mulher (e em especial ao da adolescente) reveste-se de marcas fetichistas, com a fixação quase obsessiva nos seios, e de aspectos fantasmáticos, onde encontramos um pronunciado voyeurismo e atenuados (mas ainda bem presentes no texto) resquícios de sadismo.

Detemo-nos no problema da escrita como auto-contemplação narcísica e nas manifestações da exuberância verbal, da pletora sexual, da palavra orgástica, tendendo para a destruição ou para a catarse.

À triangulação do desejo demos neste trabalho grande importância, pesquisando nos vários textos de Teixeira-Gomes a mediação externa e a mediação interna, o desejo segundo o outro e o desejo do outro através de um terceiro (o objecto pode ser apenas um meio para atingir o mediador visado pelo desejo inconsciente).” (RODRIGUES 1983: 12)

grego do século III a.C., Sotadès, que foi o pioneiro desta categoria. Embora a expressão “literatura erótica” comece a ser utilizada no século XVIII, é diferenciada pelos conservadores daquela que se refere à celebração do amor, podendo o adjectivo “erótico” ser utilizado em qualquer campo artístico, associado a um “género livre e licencioso” (PAUVERT 2000: 9). Somente no final do século XIX, com “a liberalização dos meios de expressão, a sua abundância e difusão faz sentir a necessidade de classificar toda a criação literária.”¹³ (PAUVERT 2000: 10)

Pode-se, então, deduzir que a literatura erótica depende do juízo de valores da sociedade, tendo sido, por isso, ao longo dos tempos, considerada deste tipo toda aquela que contrariasse a moral e os bons costumes, ou tivesse por objectivo excitar através da descrição da acção ou da linguagem, e, como tal, deveria ser censurada¹⁴. Jean-Jacques Pauvert, editor e especialista em literatura erótica, afirma que “a noção de “literatura erótica” está muito relativizada e entende-se, pois, que conviria talvez falar de *leituras eróticas*. Além disso, é preciso ter em conta o *olhar* que fazemos incidir sobre essas “leituras eróticas”, que sensivelmente mudam com o tempo, mas é um olhar forçosamente tributário da nossa época e da nossa cultura.” (PAUVERT 2000: 177)

Aliás, segundo o mesmo autor, a contemporaneidade, devido à liberalização dos costumes, coloca em risco de desaparecimento a literatura erótica:

Impõe-se a impressão de que a “literatura erótica” está em vias de desaparecer e ao mesmo tempo uma certa noção de erotismo. O “valor de uso” da fórmula ainda conserva, no acaso das colecções assim apresentadas, pelas declarações dos seus autores, e (ainda) pelas condenações aqui e ali, uma presença parecida com uma variedade da literatura como tal designada. Mas a própria essência do que a constituiu, em certos momentos e em certas regiões, a emergência dessa “literatura” tende a

¹³ Embora estas palavras se refiram à realidade francesa, ao que não terá sido alheio o facto da França ter sido líder da escrita de literatura erótica, durante os séculos XVII e XVIII (ALEXANDRIAN 1991: 297), do ponto de vista cultural, a realidade portuguesa estaria certamente próxima.

¹⁴ “... foi considerada juridicamente “erótica” durante muito tempo no Ocidente toda a literatura: 1. que ofendesse os bons costumes (e/ou por algum tempo a religião); 2. cuja intenção “evidente” fosse a da excitar as paixões sexuais; 3. que negasse “os princípios fundamentais da moral, social ou familiar” (...); 4. cuja linguagem, cenas, descrições, etc. fossem “indecentes”, “pornográficas”, “licenciosas” ou “obscenas” (ou outro qualificativo que correspondesse à impressão produzida).” (PAUVERT 2000: 7-8)

apagar-se da consciência colectiva. (...) Hoje, encobertos pela incrível vaga de "vulgarização" geral, esses avanços [sexuais], longe de terem enriquecido o conhecimento, parecem ter-se perdido nas areias. (PAUVERT 2000: 180-181)

Este é um risco ao qual não será alheio o facto de a literatura erótica não estar bem definida enquanto género literário, o que dependerá também da temática das obras; subordinada a esta questão, está igualmente em causa o seu valor literário, bem como o dos próprios autores, que para Pauvert deverá sobrepor-se a todos os preconceitos (PAUVERT 2000: 177-178).

Relembra-se que a literatura erótica poderá ser demarcada, do ponto de vista da linguagem, em licenciosa (aquando do uso de linguagem vernácula) ou libertina (aquando do uso de linguagem metafórica); também, tendo em conta o conteúdo ou tema da obra, poderá ser sádica, masoquista, pederasta, homossexual, sodomica, uranista, sáfica, escatológica, ...

Eventuais preconceitos relativos ao erotismo dever-se-ão certamente a duas razões: à confusão entre o erotismo e a pornografia provocada pelas produções cinematográficas (antigamente distinguia-se entre a virtude e o erotismo), e consequentemente à importância da imagem televisiva e/ou cinematográfica na vida de hoje que se sobrepõe à da leitura. Impõe-se, por isso, a distinção dos dois conceitos:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres da carne; o erotismo é esta mesma descrição revalorização em função de uma ideia de amor ou de vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com algo mais. É muito mais importante fazer a distinção entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo aquilo que torna desejável a carne, que a mostra no seu brilho ou na sua flor, que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo delicitável; enquanto a obscenidade avilta a carne, associa-lhe a torpeza, as enfermidades, as facécias escatológicas, as palavras indecentes. (ALEXANDRIAN 1991: 6)

E tendo em conta que o objecto de estudo é a literatura:

É preciso distinguir o romance que contém passagens eróticas do romance erótico propriamente dito, cujo tema é o acto sexual em todas as suas variações. O primeiro evoca livremente a sexualidade porque o autor o julgaria incompleto se pusesse em

acção personagens privadas dessa actividade fundamental; no entanto, o seu desígnio é mais vasto. O segundo exprime somente a sexualidade, nada mais, e isso com a finalidade de excitar o leitor. (ALEXANDRIAN 1991: 7)

Alexandrian é autor de *História da Literatura Erótica*, uma obra que fornece uma perspectiva bastante ampla deste tipo de escrita desde a Antiguidade ao mundo ocidental, especificamente, no panorama francês (por ter sido largamente profícuo neste tipo de edição), com algumas referências ao italiano, americano e inglês. É omissa qualquer referência à literatura portuguesa, no entanto, na “Nota Explicativa da Tradutora”, Iva Delgado não se coíbe de mencionar Teixeira-Gomes como exemplo de literatura erótica portuguesa do século XX.

Tendo em atenção o parâmetro que define a literatura erótica, a evocação estética da sexualidade, *Novelas Eróticas*, “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos” são narrativas que se enquadram nesta categorização.

No que diz respeito à linguagem, esta não é licenciosa, mas metafórica; caracteriza-se ainda pela utilização de um nível de linguagem cuidado, literário. A escolha lexical também não demonstra um especial interesse pela preferência no uso de vocabulário associado ao corpo humano ou a zonas especialmente erógenas da parte dos dois autores, embora “Agora Que nos Encontrámos” seja, deste ponto de vista, a narrativa mais ousada, mas também o é no exarcebar das fantasias da libido masculina: a opção lexical (por exemplo: ausência de linguagem vulgar) não será algo alheio à formação intelectual dos seus autores, inclusive a sua formação cultural.

O erotismo nestas composições revela-se conjuntamente através das personagens femininas com quem é estabelecido contacto e/ou das situações, do desenrolar da narrativa, o que consequentemente delinea a temática; todavia, será igualmente possível aferir se o erotismo se revela do mesmo modo em todas as narrativas, ou pela existência de um padrão no conjunto das seis novelas.

3.2- Os corpora

O *corpus* de referência é constituído por um conjunto de seis novelas de Manuel Teixeira-Gomes intitulado *Novelas Eróticas*, composto por (de acordo com a ordem de leitura): «Deus Ex-Machina», «A Cigana», «Margareta», «Cordélia», «?» e «O Sítio da Mulher Morta». Foi utilizada a edição da Bertrand que consta da bibliografia, e a esta se referem todas as citações. Por razões de economia, em indicações bibliográficas, as novelas serão sempre mencionadas das seguintes formas, respectivamente: DEX, AC, MAR, COR, ?, OSMM.

A segunda parte do *corpus* é composta pelos contos de David Mourão Ferreira, da colectânea *Os Amantes e Outros Contos*, “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos”, cujas indicações bibliográficas corresponderão, respectivamente, a OV e AQNE.

3.2.1- A selecção de *Novelas Eróticas*, de Manuel Teixeira-Gomes, e de “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos”, de David Mourão-Ferreira

O que legitima o interesse pela colecção *Novelas Eróticas*, neste contexto de investigação, é a apresentação de analogias do ponto de vista da coerência textual, ao nível das personagens femininas e do narrador que, alicerçado na sua memória, relata posteriormente os eventos passados: em cada uma das seis novelas, dá-se o encontro do narrador com uma bela mulher jovem (à excepção de «A Cigana», em que o narrador convive com três mulheres)¹⁵ de beleza inefável e inaudita, o que justifica que o narrador se lembre dela apesar do contacto breve (Margareta, protagonista da novela com o seu nome e a mulher desconhecida de «?») ou do relacionamento fugaz, de teor sexual (Camila de

¹⁵ Salientar-se-á a importância de alguns dos nomes femininos em consonância com a sua relevância no contexto do *corpus*. Realçar-se-á também o uso da forma «mulher», visto que é polissémica, pois pode definir a esposa ou o género feminino; para demarcar qual dos significados mais ocorre seria necessária a recorrência ao contexto.

“Deus Ex-Machina”, Marta de “O Sítio da Mulher Morta”, e a Cigana e Cordélia das novelas com o título homónimo).

Estas novelas mantêm uma grande homogeneidade dos pontos de vista linguístico e diegético: são narrações de 1ª pessoa do singular de um viajante culturalmente educado sobre factos passados¹⁶ na sua juventude, no que diz respeito às cinco primeiras narrativas, visto que a última tem igualmente um narrador que relata factos de há muito, no entanto, no presente, sendo um proprietário rural casado à espera do seu primeiro filho.

Como já foi adiantado, a inclusão do *corpus* da autoria de David Mourão Ferreira neste estudo detém a função de elemento de comparação relativamente ao primeiro *corpus*, ao nível do género textual, das personagens femininas, e do erotismo.

3.2.2- O contributo da versão informatizada do *corpus* *Novelas Eróticas* na interpretação do texto literário

O *corpus* *Novelas Eróticas* foi totalmente digitalizado, ou seja, foi feita uma leitura óptica do conjunto dos textos, através de um *scanner*¹⁷.

Depois da primeira fase de selecção e correcção do corpus, o computador forneceu, a partir da utilização do *Hyperbase*¹⁸:

¹⁶ Salientar-se-á, por exemplo, o uso de formas verbais no Pretérito Imperfeito e no Presente numa relação de 18 formas verbais com maior ocorrência dos verbos «ser», «haver», «saber» e «ter».

¹⁷ Uma tarefa bastante morosa, porque quem a efectua tem de esperar enquanto o *scanner* lê uma página de cada vez; posteriormente, tem de guardar também uma página de cada vez e corrigir os seus erros, visto que o *scanner* não lê todos os caracteres ou interpreta-os por vezes de maneira errada (por exemplo: umas vezes substitui letras por números e vice-versa, muitas vezes verifica-se o desaparecimento de acentos, o «d» transforma-se em «i»).

¹⁸ O *Hyperbase* é uma ferramenta informática cujos autores são Étienne Brunet (Universidade de Nice) e Yan Luong, e que permite a análise informatizada do texto, sinónimo de uma análise mais exacta, com dados quantitativos precisos e objectivos. Um “concordance program”, como é chamado em inglês este tipo de programa, é a ferramenta mais utilizada na linguística de *corpus* para analisar diferentes *corpora*, pois é muito mais fácil manipular milhares de palavras informatizadas do que manualmente, técnica hoje em dia considerada pseudo-científica para a capacidade humana. O utensílio é constituído por uma barra

- o dicionário de frequências e subfrequências¹⁹ de *Novelas Eróticas*, um documento de 138 páginas (cf. anexo 1);
- a lista das formas que mais ocorrem por ordem decrescente de frequência, o índice hierárquico (cf. anexo 2);
- as concordâncias²⁰ de formas pedidas, que pudessem apontar um caminho de investigação;
- o contexto alargado²¹ de formas pedidas;
- as coocorrências²² de formas pedidas;
- os gráficos que nos permitem visualizar os dados (como por exemplo, riqueza lexical, repartição dos hapax²³, ...).

O dicionário de frequências e subfrequências possibilitou um rápido controlo das ocorrências em função das partes, ou seja, de cada novela. A partir da lista das formas do índice hierárquico foi elaborado um quadro (cf. anexo 3) com as formas que mais se destacavam (na opinião do investigador), sendo possível agrupá-las em diversas categorias.

Este quadro foi posteriormente desdobrado e desenvolvido em outros quadros mais detalhados, de acordo com o critério das formas mais relevantes na acção e providas de conteúdo semântico; a elaboração progressiva de quadros com os dados, permitiu visualizar a regularidade das formas já seleccionadas, ao longo do *corpus*, e seleccionar outras formas que demonstrassem algum tipo de afinidade (família de palavras, campo lexical) com as primeiras. Foi um trabalho importante para explorar potenciais hipóteses de interpretação, embora nem todas se tenham revelado úteis.

de menu com várias funções que se encontra no cimo do écran, à semelhança duma do *Microsoft Word* ou de qualquer outro programa informático.

¹⁹ Onde estão todas as formas que constituem o texto por ordem alfabética, com o número de ocorrências especificadas em função da parte do texto em que as formas são utilizadas.

²⁰ Do francês *concordance*, em inglês é KWIC (*key word in context*): o conjunto de todas as ocorrências de uma dada forma num contexto seleccionado e reduzido.

²¹ O conjunto de todas as ocorrências de uma dada forma num contexto mais amplo.

²² O conjunto das ocorrências de duas formas num contexto bastante próximo.

²³ Hapax ou frequência 1 é uma palavra que ocorre uma única vez no *corpus*.

Relativamente à constituição do *corpus*, tendo em conta a diversidade de línguas presentes, pode dizer-se que são textos bastante ricos na perspectiva da Estatística Lexical, pois para além do Português, são apresentadas pequenas partes em Espanhol (os diálogos com os autóctones da Andaluzia em «A Cigana») e em Francês²⁴ (duas epígrafes, uma em «A Cigana», e outra em «Cordélia», que foi suprimida²⁵); isto explica, por exemplo, que se deva considerar o elevado número da frequência do pronome pessoal “ela” juntamente com a frequência de “ella”.

Como já foi adiantado, o *Hyperbase* como programa informático possui a capacidade de contabilizar por cada parte (isto é, por novela), o número de palavras, que se reproduz no quadro seguinte, imprescindível para uma série de cálculos executados pelo *software* que segue a lei binomial, método de Charles Muller, que tem em conta a diferença entre o número total de formas e o número de ocorrências em cada uma das partes.

Elementos	nº de palavras	nº de formas	Probalidade p^{26}	Probabilidade q
«Deus...»	13 656	3 662	0.37 009	0.62 991
«A Cigana»	4 237	1 380	0.11 483	0.88 517
«Margareta»	4 607	1 644	0.12 485	0.87 515
«Cordélia»	2 236	911	0.06 060	0.93 940
«?»	2 277	933	0.06 171	0.93 829
«O Sítio...»	9 886	2 476	0.26 792	0.73 208
total	36 899	7 423		

Quadro 1: O volume do *corpus* *Novelas Eróticas*

²⁴ Existe uma única palavra em Inglês, *baby*, em “Deux Ex-Machina”, mas como não é usada em função do narrador nem de nenhuma personagem feminina, não se considera importante.

²⁵ *Mais n'est-tu pas toi-même un/ jet d'eau qui s'irise/ Et qui vers l'infini s'élance et/ puis se brise ?...* Philéas Lebesgue. A pequena epígrafe de *Cordélia* foi suprimida por se encontrar no início do texto devido a razões de uniformização linguística, numa tentativa de evitar quaisquer problemas com o *software*; a supressão da primeira epígrafe é impossível pois é precedida por uma carta, estando, por isso completamente integrada no texto. Esta foi a única supressão realizada em todo o *corpus*.

²⁶ O valor p corresponde ao quociente entre o número de formas de uma parte e o número de formas total do *corpus*; a probabilidade p indica a possibilidade de formas estarem presentes, enquanto que a probabilidade q indica a possibilidade das formas estarem ausentes.

O número de palavras dá informações sobre a extensão das partes e globalmente sobre todo o conjunto, já que todas as unidades são enumeradas²⁷. Quanto ao número de formas, este informa sobre a extensão do léxico; neste caso, as repetições das formas não são tomadas em conta. Constatase que a extensão das partes é coerente com o número de palavras e o número de formas, como é possível comprovar que «Deus Ex-Machina» é a novela mais longa e com um maior de palavras e de formas, por exemplo.

Outra noção característica da área em questão é o de **riqueza lexical**. Conceito polissémico, já que do ponto de vista literário um texto pobre em riqueza lexical é aquele em que o seu autor utiliza um vocabulário pobre e repetitivo, como é o caso dos textos infantis; por oposição, um texto rico lexicalmente caracteriza-se por uma grande diversidade vocabular²⁸. No entanto, do ponto de vista da Estatística Lexical, um texto com grande riqueza lexical tem um grande número de vocábulos cujo uso é reiterado, informando sobre a variedade das formas utilizadas em cada uma das partes. Assim, um texto pobre lexicalmente em Estatística Lexical opõe-se a um texto rico em Literatura.

²⁷ A título de exemplo, na forma verbal “vê-se” existem duas unidades.

²⁸ A este propósito, Maciel cita Muller: “On n’a pas étendu les étendes quantitatives pour qualifier de «riche» ou de «prauve» le vocabulaire d’un écrivain ou d’une œuvre littéraire. Appréciation toute subjective d’ailleurs, qui ne se fonde généralement sur aucune donnée sûre, et qui traduit plutôt la présence dans le texte de quelques vocables jugés rares, ou au contraire l’absence de tel élément du lexique. Du fait qu’on pu noter un certain nombre de mots peu usuels. On estime que l’auteur puise dans un lexique étendu et qu’il évite la banalité du langage commun, et on inscrit cette recherche méritoire au nombre des qualités littéraires de l’œuvre; ou bien, si la lecture ne révèle rien de semblable, on loue l’auteur de la sobriété ou de la simplicité de son vocabulaire, à moins qu’on ne lui passe grief de la pauvreté de son langage.” (MULLER 1977: 74-5 *apud* MACIEL 1986)

Elementos	nº de formas	cálculo teórico ²⁹	desvio negativo	desvio reduzido ³⁰	hapax	desvio (hapax) ³¹
«Deus...»	3 662	3 762	-100	-1.63	1 864	2.28
«A Cigana»	1 380	1 564	-184	-4.65	564	0.42
«Margareta»	1 644	1 669	-25	-0.61	651	2.09
«Cordélia»	911	944	-33	-1.07	309	0.98
«?»	933	958	-25	-0.81	369	4.24
«O Sítio...»	2 476	2 975	-499	-9.15	1 073	-7.18

Quadro 2: A riqueza lexical (a partir da Lei Binomial) de *Novelas Eróticas*

Um outro conceito indispensável em Estatística Lexical e para melhor compreensão do que é a riqueza lexical, é o de hapax. Os **hapax** documentam a ideia da diversidade do vocabulário usado que somente ocorre uma única vez em todo o *corpus*. É específico do texto literário o elevado número de hapax e uma riqueza lexical negativa.

No anexo 4 sobre os hapax, o gráfico demonstra que «?» tem um maior número de hapax, enquanto que «O Sítio da Mulher Morta» é o texto que apresenta um maior número de palavras repetidas. Do ponto de vista da riqueza lexical, os resultados mantêm-se semelhantes: todos os textos são conotados negativamente, mas «Margareta» é aquele que apresenta um resultado menos negativo, ao passo que «O Sítio da Mulher Morta» é a parte com menos riqueza lexical, isto é, no total, com maior número de formas reincidentes, apesar da negativa frequência de hapax se for levada em conta a sua extensão.

A pontuação é conjuntamente um elemento a considerar na riqueza lexical. Regra geral, os textos mais pobres lexicalmente utilizam mais pontos, consequentemente menos vírgulas. Por oposição, os textos com maior diversidade lexical possuem mais vírgulas; a explicação reside em alguns

²⁹ Cálculo teórico realizado em função da extensão da parte.

³⁰ Calculado a partir da diferença entre as formas e o cálculo teórico.

³¹ Desvio reduzido relativamente aos hapax.

aspectos estilísticos, como por exemplo, no uso da enumeração (de adjetivos), na diversidade do vocabulário e na capacidade de construção de discursos longos e elaborados. Assinala-se uma posição cimeira da vírgula no conjunto do corpus no índice de ordem hierárquica.

Em suma, numa primeira análise, os dados informáticos inicialmente aferidos caracterizam o corpus de Novelas Eróticas, de acordo com a Estatística Lexical, como textos pobres lexicalmente (muitas formas com poucas ocorrências), grande número de hapax, e um uso assinalável de vírgulas, elementos característicos de textos literários.

4- Análise teórica e prática

4.1- Considerações prévias

Relembrando a flexibilidade académica que se manifesta no relacionamento da Literatura Comparada com outras disciplinas, nomeadamente, neste caso, a Linguística de Texto, a Lógica Formal e a Linguística Informática, serão expostas e desenvolvidas nos três capítulos seguintes as linhas de investigação anteriormente apresentadas, sob a égide temática dos géneros, da argumentação e das personagens femininas, a partir da análise comparada das novelas de Manuel Teixeira-Gomes e dos contos de David Mourão-Ferreira. Desde já se reconhece a maior atenção de que é alvo a novela «A Cigana», por se considerar a narrativa mais complexa, de acordo com a matéria de estudo enunciada anteriormente.

A análise prática procurará evidenciar os factos teóricos explanados, bem como as possibilidades de trabalho no domínio da Literatura Comparada.

4.2- A novela e o conto: a caracterização numa perspectiva literária

Numa perspectiva da problemática do género, as designações literárias, conto e novela, que acompanham estas narrativas já as inscrevem num domínio sócio-institucional específico, ou como assinala Cook em termos ainda mais gerais:

some texts become literary when presented as such by institutions or when read in certain ways by readers, and that is all. Which texts these are will thus always be relative to a specific social milieu. (COOK 1994: 1)

Tendo em conta as classificações literárias tradicionais sobre géneros, de acordo com Massaud Moisés, o primeiro sentido de novela, antes do Romantismo, é o de uma “narrativa fabulosa, fantástica, inverosímil” (MOISÉS 1967: 55). Na Idade Média, a novela dedicava-se à narração e descrição de factos de ordem bélica; ainda durante o século XV, os assuntos versados eram a sentimentalidade e o

erotismo no romance de cavalaria, certamente por influência italiana de Bocaccio. No Renascimento, as novelas tinham um carácter histórico, histórico-cavaleiresco ou pícaro, e nos séculos XVII e XVIII, a novela faz um “recorte psicológico e social” (REIS 2000: 58) da realidade. Com o Romantismo inicia-se a novela moderna, ao gosto de uma leitura mais ligeira que proporcione o sonho e a evasão à classe dominante, a burguesia. Durante o Realismo, o desejo pelo maior rigor e elaboração no trabalho artístico afastam a novela dos modelos tidos por sérios, enquanto que no século XX, a novela continua relegada para um plano inferior de estudo. No panorama português e brasileiro, aparecem certos episódios novelescos com um número avultado de personagens em alguns romances, em detrimento de uma maior profundidade da narração.

Do ponto de vista das unidades da narrativa, a acção da novela deverá ser polivalente, pois todas as unidades dramáticas estão co-relacionadas e colocadas numa ordem temporal sucessiva ou encadeada e cronológica (daí o ritmo acelerado), manipulada pelo narrador que narra a acção como se fosse obra do momento, existindo a “presentificação de um passado” (MOISÉS 1967: 65). Verifica-se uma ausência de unidade espacial, pois a acção é o elemento mais relevante na novela, e até uma certa preferência por paisagens fantásticas e exóticas, uma cedência ao gosto do leitor. Geralmente, as personagens da novela, para além de numerosas, são planas. Não é de desprezar a identificação de alguns elementos característicos da novela, certamente levados em conta por Teixeira-Gomes na catalogação da sua obra, *Novelas Eróticas*.

O conto é a narrativa breve, por excelência, “matriz da novela e do romance” (MOISÉS 1967: 19), sendo composto por um “número reduzido de personagens escassamente caracterizadas, regra geral meros suportes de uma acção bastante concentrada em torno de uma peripécia particular” (REIS 2000: 82), o que significa que o conto vive da unidade da acção (existência de um conflito entre personagens convergente para um mesmo ponto), unidade de espaço (circunscrição a um lugar geográfico), unidade de tempo (período breve), e de

tom (concorrência de todas as partes da narrativa para uma estrutura harmoniosa, cujo objectivo é provocar uma impressão ou o seu oposto no leitor) (MOISÉS 1967: 20-23). Despojada de todo o tipo de acessórios, a estrutura do conto considerada as personagens “instrumentos da acção” (MOISÉS 1967: 25).

Parâmetros	Conto	Novela
Modo	pertencente ao modo narrativo	pertencente ao modo narrativo
Extensão (ponto de vista físico)	é apontado como sendo menor do que a novela e do que o romance; normalmente não excederia as 100 páginas	tem uma extensão superior à do conto e inferior à do romance, no entanto a possibilidade contínua de encaixe de personagens em função de outras fixas proporciona obras de várias centenas de páginas (ex.: <i>D. Quijote de la Mancha</i>)
Unidades da narrativa		
Acção	“concentração de eventos” (REIS 2000: 80) relatados de modo linear, o que não permite a inserção de intrigas secundárias; esta estratégia seduz o leitor	“etimologicamente novela significa: relacionada com o adjectivo <i>novus</i> , -a, -um é, em princípio, o que é de novo, o que traz notícias de eventos desconhecidos, mesmo surpreendentes e complicados por desenvolvimentos sinuosos” (Reis 2000: 303)
Personagem	é tida como sendo um “elemento estático” (Reis 2000: 80), daí o estatuto de personagem-tipo em alguns casos	elemento tido excepcional, o que deriva, simultaneamente, da singularidade da acção
Tempo	tende a ser reduzido	depende do desenlace da acção

Quadro 3: Quadro de análise comparativa entre o conto e a novela
a partir de Moisés 1967 e Reis 2000

Das características tradicionais do conto, enunciadas e compiladas no quadro 3, bem como daquelas referentes às novelas, a que não se reconhece realmente nestas *Novelas Eróticas* é o elemento da extensão (relativamente secundário), pois são narrativas curtas, à excepção de «Deus Ex-Machina» e de «O Sítio da Mulher Morta». Sobressaem as categorias referentes à acção, como sendo

narrativas de acontecimentos extraordinários, e à personagem, já que se apresentam igualmente singulares, porém, passíveis de estereotipização, característica típica do conto.

Destaca-se a clara semelhança entre todas as narrativas: ao nível temático, assinalada desde logo no título, o erotismo; e ao nível da acção, o protagonismo de uma personagem feminina que aparece fugazmente na vida do locutor e desaparece de imediato, deixando as marcas indeléveis necessárias para a valorização do acontecimento na escrita.

Neste enquadramento, fica pendente a redefinição de «A Cigana». Como texto formal, do ponto de vista da tradição literária, inicialmente, parece ser um conto, já que o seu aspecto físico é de mais ou menos dez páginas, contudo o leitor só rotula a narrativa desta forma, ao esquecer-se da própria catalogação do autor empírico. De acordo com a etimologia, novela provém do adjetivo *novus*, -a, -um, sendo, “em princípio, o que é de novo, o que traz notícias de eventos desconhecidos, mesmo surpreendentes e complicados por desenvolvimentos sinuosos” (Reis 2000: 303), o que justifica a nomeação do autor empírico (comprovável no quadro de análise comparativa entre a novela e o conto), devido à acção caprichosa e às personagens espantosas.

Sintetizando o que foi anteriormente abordado, do ponto de vista do cânone tradicional, ao nível formal, a narrativa aproxima-se da definição de conto; no entanto, do ponto de vista do conteúdo, é uma novela.

Todavia, há que considerar a existência de um outro aspecto relevante, próximo do factor inaudito ou inesperado inerente à novela, e tradicionalmente mencionado na esfera literária, criando literariamente um género pela sua temática (à semelhança do erotismo), e que contribui para o desejado efeito de coerência presente em algumas das novelas: o fantástico.

O **fantástico** dá-se quando o leitor ou uma das personagens se depara com um acontecimento cuja elucidação suscita dúvidas, colocando a hipótese do seu esclarecimento não poder ser dado de acordo com as leis do nosso mundo (TODOROV 1975: 68):

aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. (...) O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num género vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV 1975: 30-31)

Parafraseando Todorov, um acontecimento cuja explicação pareça subverter todas as explicações plausíveis depende da interpretação da figura que o identificou: a opção de o leitor (ou personagem) acreditar que o acontecimento poderá ter esclarecimento verosímil (natural), converte-o em algo estranho; o facto de não ser possível encontrar qualquer tipo de justificação credível, que não seja sobrenatural, transforma-o em maravilhoso.

Em «A Cigana», o leitor permanece na dúvida: será coincidência a repetição das palavras da Cigana pela Noiva, ou terá sido telepatia, como é sugerido pelo narrador, uma explicação maravilhosa? Será coincidência a carbonização de todo o corpo da cortesã, em «Cordélia», à excepção do braço admirado pelo narrador, um capricho do Destino? Em «O Sítio da Mulher Morta», o nascimento de lírios (símbolo da pureza) roxos (cor da paixão) no local onde tinha sido assassinada Júlia/Marta é obra do acaso? De que ordem será a explanação dos acontecimentos surrealistas de “Agora Que Nos Encontrámos”, de David Mourão-Ferreira?

A hesitação do leitor é fundamental e indispensável na construção do género fantástico em algumas das narrativas. A sua incerteza é um dos elementos que possibilita a caracterização das novelas como textos contentores de novidades ou de factos inusitados.

4.3- Contributos para uma revisão da noção de género

As noções de coesão e coerência textuais são conceitos descritivos da Linguística do Texto que dão conta de elementos ao nível da superfície textual e de um nível mais global de sentido, respectivamente.

Coutinho, citando Halliday e Hassan³², afirma que a **coesão** descreve relações na superfície de um texto, e que existe “sempre que a interpretação de um elemento do discurso depende de outro” (COUTINHO 2003a: 156-7). Concretamente é “the formal linguistic realization of semantic and pragmatic relations between clauses and sentences in a text” (COOK 1994: 29), existindo usos particulares típicos de alguns textos literários, o que os distingue dos demais, como por exemplo, o paralelismo da rima ou do ritmo em poesia (COOK 1994: 29).

A **coerência**, tal como a coesão, é um mecanismo linguístico auto-regulador da produção discursiva; ou seja, a coerência refere-se a uma

condição de boa formação textual, não na perspectiva de uma gramaticalidade generativista alargada ao texto, mas enquanto princípio regulador da própria produção (...). Este ponto de vista assenta na convicção de que a coerência não constitui uma propriedade inerente dos discursos (ou dos textos): ela é-lhes atribuída, no acto de os produzir ou de os compreender, de acordo com uma atitude de cooperação.” (COUTINHO 2003a: 216-7)

A relação que a coesão e coerência estabelecem entre si é descrita por Cook nestes termos:

cohesion as an element of text explicable in terms akin to those of formal linguistics, and coherence as a result of the interaction of text and receiver, which, though it may be aided by cohesion, is distinct and independent from it. It is true that in principle, cohesion is neither necessary nor sufficient to create coherence, yet in practice a discourse of any length will employ it. That most coherent texts are also cohesive, however, does not imply that coherence is created by cohesion. (COOK 1994: 32-33)

³² HALLIDAY, M.A.K. e HASAN, Ruqaiya ([1976] 1993¹²), *Cohesion in English*, Londres e Nova Iorque, Longman

Coerência pode ser tido como o conceito mais relevante para a discussão da problemática dos géneros.

Independentemente de a coesão e de a coerência serem conceitos formalizados na Linguística do Texto, sempre estiveram presentes como homogeneizadores discursivos ao longo dos tempos.

A importância da palavra escrita ao longo do tempo conferiu à tradição literária um papel de destaque nos estudos sobre a literatura e sobre a língua, o que significa que, ainda hoje quando se fala de géneros, se interprete sempre na acepção de **géneros literários**, o que não corresponde necessariamente aos **géneros do discurso** na Linguística do Texto.

Segundo Charaudeau e Maingueneau, na Antiguidade coexistiram dois tipos de actividade discursiva. O primeiro teve lugar na Grécia pré-arcaica e era levado a cabo pelos poetas como se estes fossem demiurgos: eram os intermediários entre os deuses e os humanos na celebração dos heróis e na interpretação dos enigmas divinos enviados aos humanos. Foram codificados como géneros o épico, o lírico, o dramático, o epidíctico, etc. O segundo tipo de actividade discursiva nasceu na Grécia clássica e conheceu o seu grande apogeu na Roma de Cícero: é a resposta às necessidades de gestão da vida urbana e dos conflitos comerciais, “*faisant de la parole publique un instrument de délibération et de persuasion juridique et politique*” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2002: 278). No entanto, a conjuntura política grega é a principal característica deste último período, a partir da vivência dos primórdios da democracia na *pólis* e a possibilidade de discussão de ideias.

Não é surpreendente que o primeiro estudioso sobre o género, enquanto categoria retórica, de que se tem hoje conhecimento, tenha sido Córax³³, causídico, um dos

³³ Córax escreveu um manual, hoje perdido e do qual só dispomos vestígios indirectos, que continha conselhos práticos sobre a *techné rhétorique*, arte oratória (fórmulas, argumentos, organização textual a utilizar), de acordo com a ideia de que “aprender retórica era, em primeiro lugar, dispor do seu próprio caderno de fórmulas feitas, de exórdios preparados, à espera de serem usados nesta ou naquela circunstância” (BRETON & GAUTHIER 2001: 24). Para além de Córax, deste período ficaram para a

primeiros, também, a possuir a consciência da energia da palavra, característica dos sofistas, enquanto instrumento de poder e instrumento político, numa sociedade mais sofisticada e não bélica. Córax de Siracusa sistematizou as normas centrais do discurso retórico da seguinte forma:

Exórdio	Apresentação dos factos	Discussão	Peroração
Captar a atenção do auditório.	Dizer do que se fala, expor a sua tese.	Fornecer os argumentos a favor da tese.	Terminar com uma fórmula sintética.

Quadro 4: As quatro partes do discurso argumentativo segundo Córax
in BRETON & GAUTHIER 2001:23

Aristóteles, por seu lado, enfatiza o papel do auditório, ao propor uma tese aplicável a todas as situações sociais em que está presente a «arte de convencer»: distinguir os diferentes tipos de ouvintes, visto que o leitor é o fim de qualquer discurso. Os três tipos de ouvintes, segundo Aristóteles, são o espectador de um discurso, o juiz de uma situação passada e o juiz de uma situação futura, correspondendo, respectivamente, aos três géneros retóricos, epidíctico, deliberativo e judicial. Para este autor, em tudo o que fosse “louvar (ou culpar), julgar, deliberar para decidir” (BRETON & GAUTHIER 2001: 35) ou da ordem do espaço público, era pertinente a presença da retórica. É neste momento que se verifica a grande revolução na retórica, ao passar de uma técnica empírica a técnica formalizada, sujeita a uma teoria, mas também condicionada pelo dia-a-dia de uma sociedade movida pelo verbo «convencer».

Ao **género epidíctico**, o primeiro género argumentativo, pertencem os discursos de elogio ou de culpa que tinham lugar em encontros socio-institucionais, atribuindo-se-lhe a função essencial de revitalizar os valores da comunidade.

História os nomes do seu discípulo Tísias, Górgias e Platão. Para Aristóteles, “a retórica parece ser capaz de descobrir os meios de persuasão relativos a um dado assunto” (Manuel A. Júnior *apud* ARISTÓTELES 1998: 15); depois, com Hermágoras detém-se na capacidade de bem falar sobre os assuntos públicos e com Quintiliano, “a ciência de bem falar” (Manuel A. Júnior *apud* ARISTÓTELES 1998: 15). Estas definições demonstram como a retórica assumiu diferentes propriedades que foram valorizadas, ou não, consoante as épocas.

Ainda de acordo com Aristóteles, o seu tempo verbal característico é o Presente. O **gênero deliberativo** determina a conveniência das acções da comunidade (ex.: declaração de guerra, construção de um canal), por isso era enunciado no Futuro, em uma assembleia ou conselho. O **gênero judicial**, extremamente codificado, designa os discursos perante um juiz num tribunal, elaborados em função dos interesses das partes em litígio; pretende determinar a justiça de um acto passado, o que justifica que se reporte no Pretérito. É raro estes géneros aparecerem nas suas formas puras; geralmente são combinações dos domínios temáticos, das funções textuais, das emoções e referências temporais (ex.: uma acusação pressupõe momentos deliberativos e epidícticos, com o apelo à rectidão do juiz e à difamação do acusado). (Cf. Quadro 5)

Elementos	Género judicial (<i>Genus iudiciale</i>)	Género deliberativo (<i>Genus deliberativum</i>)	Género epidíctico (<i>Genus demonstrativum</i>)
Domínio temático	Justiça ou injustiça	Ganho ou perda	Honra ou desonra
Função textual	Acusação ou defesa	Exortação ou aviso	Louvor ou ataque
Emoções	Severidade ou clemência	Medo ou esperança	Alegria ou ódio
Referência temporal primária	Passado	Futuro	Presente
Modelos	Discurso de tribunal, drama sociocrítico, sátira, apologia	Discurso político, texto publicitário, poesia didáctica, utopia e sermão	Elogio, panfleto, literatura de circunstância: epítalamo panegírico, encómio, epítáfio

Quadro 5: Os géneros judicial, deliberativo e epidíctico
adaptado a partir de PLETT 1981: 101-102

O cânone de composição do discurso persuasivo é, então, constituído por cinco partes, possuidoras da dupla função de categorias prescritivas (como compor e expor um discurso) e categorias de análise (como se articula o discurso), mas que também se encontram justapostas de modo cronológico, de tal maneira que cada

fase se realiza de acordo com a função do texto a produzir. Estas categorias são: a **invenção**, a **disposição**, a **elocução**, a **memória** e a **acção** (cf. Quadro 6). As três primeiras fases são as mais importantes e aplicam-se a qualquer texto, enquanto que a quarta e a quinta dizem somente respeito ao texto produzido oralmente, tendo sido aquelas que desapareceram na actualidade, concluindo-se que, na Antiguidade, o processo de composição de um texto compreende o momento da escrita e a sua apresentação pública.

Etapas de aplicação do discurso argumentativo	Questões a considerar	Teorias aplicadas
Invenção (<i>Inventio</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • tese a defender • <i>topoi</i> a utilizar • melhores argumentos a evocar 	<ul style="list-style-type: none"> • Tópica [conhecimento adquirido de <i>topoi</i> e opiniões já estabelecidas] • Teoria do raciocínio: entitema e exemplo
Disposição (<i>Dispositio</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • ordem e disposição dos argumentos na estrutura global 	<ul style="list-style-type: none"> • Teoria do plano: exórdio, disposição dos factos, discussão, peroração
Elocução (<i>Elocutio</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • figuras de estilo adequadas • apresentação do orador • consideração pelo público da parte do orador 	<ul style="list-style-type: none"> • Estilo • <i>Ethos</i> • <i>Pathos</i>
Memorização	<ul style="list-style-type: none"> • estratégia de retenção do discurso pelo próprio orador e público, atendendo à memória colectiva 	<ul style="list-style-type: none"> • Método dos <i>topoi</i>
Acção ou pronunciação	<ul style="list-style-type: none"> • géneros de discurso • tipo de publicação • situação oratória 	<ul style="list-style-type: none"> • Contexto e recepção do discurso de acordo com o género

Quadro 6: As normas antigas da construção do discurso argumentativo
adaptado a partir de BRETON e GAUTHIER 2001: 43

Na Idade Média dá-se o aparecimento dos “géneros retóricos originais” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2002: 284), a disputa, o género predicativo e o género epistolar, referências aos géneros clássicos, mas simultaneamente reflexos de uma nova sociedade com uma actividade pública diferente e que pretendia prescrever os seus valores cristãos, sobre os quais tinha reflectido.

A **disputa** é um género didáctico dialéctico que põe em causa proposições religiosas ou científicas, para as discutir através da argumentação e da refutação (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2002: 284). O **género predicativo** é uma originalidade da Idade Média. A predicação é baseada na carta e na essência do texto sagrado e assegura a transmissão pública de uma mensagem religiosa sobre os costumes e a fé; assim é natural que a sua mensagem seja político-social e que a sua importância possa ser considerada, ainda no mundo actual, superior à do discurso político. *De doctrina christiana* de Santo Agostinho (354-430) é um primeiro exemplo de uma obra técnica da predicação cristã, que surge e é conhecida no século XII como *artes praedicandi*: por exemplo, o sermão contempla uma passagem da Bíblia e com as técnicas retóricas, é enriquecido o discurso de exemplos e de argumentos de autoridade, escolhidos em função do auditório (ex.: mulheres, estudantes, comerciantes). O **género epistolar** (ou *ars dictaminis*) nasce em Bolonha no século XI e aplica os princípios da retórica de Cícero à correspondência administrativa, prevendo a escrita da carta em cinco etapas: saudação, exórdio (*captatio benevolentiae*), argumentação ou narração, demanda e conclusão. Da Idade Média ainda se destacam as *artes notariae* (modelos de actos de administração pública e privada) e as *artes orandi* (codificação da oração como “arte de falar a Deus” [CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2002: 285]).

Hoje em dia, vive-se o renascimento da retórica devido ao interesse suscitado no domínio de disciplinas como a Linguística Pragmática, Teorias da Comunicação, Semiótica, Crítica Ideológica, Poética Linguística, ou de quaisquer outras interessadas na descrição e análise do carácter persuasivo dos textos. Por isso, não está confinada a uma dimensão estética, possuindo um discurso moderno e científico, sob a orientação da *rhetorica nova*, através de Perelman, mas também de Barthes, Genette, Kibédi Varga ou Todorov.

Conclui-se que o conceito da retórica na Antiguidade era associado a uma técnica ou um discurso (intrincado de fórmulas, ideias pré-concebidas e lugares-

comuns³⁴) como aplicação de um método racional, enquanto que uma concepção moderna e científica da retórica, na linha das disciplinas atrás referidas, se centrará não unicamente na produção, mas também na análise de textos.

O conceito de retórica sofreu um crescimento, desde a Antiguidade, que se julga profícuo, pois não despreza o estudo do passado, e prende-se hoje com duas explicações, uma de ordem histórica e outra de ordem fundamentalmente metodológica (PLETT 1981: 99).

A explicação histórica atém-se ao facto de que, durante a Antiguidade e a Idade Média, foram escritos textos (discursos, sermões, cartas, poemas, etc.) de acordo com as regras em vigor. Neste momento, o reconhecimento das categorias retóricas é útil para a interpretação desses textos e para o esclarecimento da sua organização intencional, sendo um exemplo de como a descrição científica ajuda à reconstrução do método retórico e à implementação de uma hermenêutica histórica.

Quanto à perspectiva metodológica, constatou-se que ao longo dos séculos o sistema retórico era passível de ser aplicado a novos textos, permitindo o aparecimento de subsistemas retóricos (por exemplo, teoria da literatura epistolar, do sermão, da poética retórica), consoante as necessidades de comunicação. Hoje, as perspectivas retóricas tendem a considerar que os textos devem ser entendidos como fenómenos hermenêuticos de recepção, bem como ainda através das características estruturais e da historicidade do texto que é interpretado (tanto a situação social do escritor e do público, bem como a sua época).

³⁴ Na invenção, eram utilizados os *topoi/loci* ou estereótipos ou clichés (ex.: provérbios, adágios, parábolas, sentenças, fábulas, histórias, cuja estrutura formal varia) que têm carácter historicamente limitado, visto que a sua interpretação está integrada num processo textual de comunicação e a sua significação depende do contexto; são poucos os *topoi* que se tornam arquétipos ou intemporais.

Este tipo de estudo evidencia que o cânone de produção deve ser então encarado como “um reflexo da competência retórica”³⁵ (PLETT 1981: 104), ou da análise da capacidade comunicativa do discurso, tanto por parte do executante como do leitor. O que significa que os mesmos aplicam, mesmo que inconscientemente, as regras que tornam o texto coerente.

Ao conceito de “competência retórica” a Linguística do Texto prefere a utilização da designação “competência textual”, uma expressão que combina as teorias de Chomsky e de van Dijk.

A explicação de Noam Chomsky para a aquisição dos mecanismos da linguagem do ser humano, toma em consideração que os falantes-ouvintes de uma língua L possuem uma **gramática implícita** que lhes permite “produzir ou emitir e reconhecer (ou interpretar) as sequências sonoras e gráficas dessa língua” (CAMPOS & XAVIER 1991: 21), um conhecimento intrínseco da mesma língua que caso seja consciente é conhecido como **gramática explícita**. A qualidade e a gestão da informação linguística permite que o falante-ouvinte determine a gramaticalidade e a não-gramaticalidade das sequências com que contacta, bem como possa em situações novas “reagir linguisticamente de forma adequada, quer produzindo, quer interpretando frases novas” (CAMPOS & XAVIER 1991: 24). O conceito de **criatividade linguística** faz com que Chomsky coloque a hipótese

³⁵ Plett aprofunda a questão: “... [a competência retórica] comporta um certo número de competências parciais (códigos), que correspondem às fases clássicas da elaboração textual, mas que podem também superá-las em número e extensão; trata-se dos códigos argumentativo (a invenção), estrutural (a disposição), linguístico (a elocução), expressivo (a acção), etc. Cada texto manifesta de uma maneira mais ou menos pronunciada um ou vários códigos. É importante para a análise textual retórica que o receptor tenha à sua disposição o maior número possível de códigos retóricos ou competências parciais. A escolha do código utilizado como primeiro na análise não tem qualquer importância; mas é essencial que cada texto seja definido em relação com a interacção textual e com as funções hierárquicas que mantêm os diferentes códigos no conjunto do texto. Para isto, é necessário permutar e comparar os diferentes códigos, assim como determinar a sua contribuição para a constituição do texto. Segundo os códigos escolhidos e segundo a ordem com que foram aplicados na análise textual, o resultado é, o metatexto – vai mudando. A construção do texto tal como a sua reconstrução hermenêutica possuem, por conseguinte, as características de um processo.” (PLETT 1981: 104).

de o ser humano ser dotado de um mecanismo inato de aquisição da linguagem, geneticamente determinado, e que constitui a gramática universal³⁶.

Associada à ideia de uma gramática própria está a de **competência linguística**, o conhecimento linguístico constituído pela manifestação dos princípios gerais aplicados à língua L de cada falante-ouvinte, e que determina uma outra actividade metalinguística não-consciente daquele, a sua **intuição linguística**: a capacidade de emitir juízos sobre a gramaticalidade das sequências de L e sobre a estrutura das mesmas.

No entanto, a competência linguística do falante-ouvinte não é algo mensurável, e é distinta das situações reais de comunicação, conhecidas como **performance**, cuja qualidade depende de factores extralinguísticos (como o *stress* ou a dicção). Desta forma, é a competência de cada um que lhe permite definir a gramaticalidade (analisada em diferentes graus, em função do contexto) de sequências, bem como da performance depende a sua aceitabilidade (gradativa contextualmente, também). Um exemplo será o do contexto literário: muitas vezes os textos literários são transgressores de princípios e regras de uma língua L, o que não será considerado agramatical pelo leitor, mas como um elemento da criatividade artística que influirá na interpretação e compreensão de textos deste tipo.

A partir do conceito da competência linguística colocou-se também a possibilidade de formular o conceito de **competência literária**, considerando a faculdade da linguagem como mais uma capacidade inata do ser humano. Vítor Manuel Aguiar e Silva dedica a segunda parte do seu livro (de 1977) *Competência Linguística e Competência Literária* à possibilidade da transferência do conceito chomskyano para o domínio da poética.

³⁶ Chomsky apresentou “uma metateoria que determina a organização das gramáticas particulares possíveis e que condiciona o próprio processo de aquisição da linguagem” (CAMPOS & XAVIER 1991: 21), chamada de **gramática universal**.

Aguiar e Silva documenta que a primeira tentativa foi realizada por Manfred Bierwisch³⁷, que tentou pôr em prática a necessidade “de construir a poética como uma ciência empírica teórica dotada de capacidade explicativa em relação a um conjunto de factos submetidos a exame científico — a estrutura dos textos literários.” (SILVA 1977: 106)

Bierwisch adapta o modelo de Chomsky da linguística generativa, postulando a existência de uma capacidade humana específica (*human ability*) que possibilita a produção de estruturas poéticas e a sua compreensão, da parte do autor e leitor. Esta competência seria constituída por um mecanismo, o **sistema poético**³⁸, cujas estruturas seriam poéticas, de natureza extralinguística e «parasitária», segundo o autor, tendo em conta as estruturas linguísticas (Silva 1977: 108); ou seja, a noção de sistema poético baseia-se no facto de a estrutura e o efeito poético poderem ser considerados desvios relativamente às regras gramaticais.

A noção deste autor é tida por Aguiar e Silva como imprecisa, visto que a “agramaticalidade não cria necessariamente estruturas ou efeitos poéticos” (Silva 1977: 108); os desvios e as violações de normas gramaticais assumem estatuto poético quando são regulares num conjunto anormal e lhes é atribuído um valor poético. Deste modo, o sistema poético de Bierwisch declara a banalização das regras poéticas ou a origem de um sistema de regras de desvio, segundo o mesmo, que actuaria ao nível das micro-estruturas (factores prosódicos, métricos, ritmo frásico, imagens, ...) e macro-estruturas (construção da fábula, conexão dos episódios, ...) de um texto poético.

³⁷ Investigador da República Democrática Alemã, ligado à *Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin*.

³⁸ “... actuando como um algoritmo diferenciador em relação ao algoritmo da competência linguística, teria como *input* as frases geradas pela gramática (G) de uma dada língua - e as quais são atribuídas por descrições estruturais (DEs) - e como *output* frases com a marca das estruturas impostas pelas regras poéticas, cabendo correlativamente a estas frases descrições estruturais especificamente transmitidas em relação àquelas (SP/DES).” (SILVA 1977: 107)

No continuar da sua crítica, Aguiar e Silva estranha que Bierwisch não tenha colocado o problema da natureza e aquisição do mecanismo do sistema poético, reconhecendo antes como determinantes factores históricos e sociológicos na estrutura literária, predominantemente ao nível da macroestrutura. As regras poéticas deste sistema são ainda, em grande parte, de uma competência intuitiva (SILVA 1977: 108), no entanto o autor contradiz-se dizendo que um falante nativo da língua L possui uma gramática completa da mesma, o que não acontece em relação à competência poética (SILVA 1977: 112)³⁹.

Aguiar e Silva nega a existência de uma “competência métrica inata” (SILVA 1977: 115), visto que muitos falantes não possuem conhecimentos dos sistemas de regras métricos de textos poéticos contemporâneos poéticos, passados ou próximos, e os que os possuem (pressupondo uma aprendizagem cultural e prática mais ou menos frequente da leitura e escrita) sobre um determinado sistema de regras métricas têm dificuldades (em graus diversos). Os sistemas de regras métricas têm de ser adquiridos socioculturalmente, sendo também fenómenos “historicamente condicionados e estruturados” (SILVA 1977: 116). Não há pois métrica generativa, inata, no sentido em que estes conhecimentos são apreendidos sem instrução.

Aguiar e Silva dedica ainda parte do seu artigo a comentar a proposta de Teun van Dijk sobre a transferência do conceito de competência linguística para o domínio da poética, sendo, primeiramente necessário que se distingam duas áreas

³⁹ São igualmente referidos, no mesmo artigo, Wolfgang Klein (competência métrica) e Joseph Beaver (competência poética), autores que postulam que a competência é um talento inato, dependente da aprendizagem das regras métricas, apreendidas como fórmulas matemáticas ou leis físicas (SILVA 1977: 113-114). Ambos se contradizem ao afirmar que as competências, métrica e poética, respectivamente, dependem da aprendizagem de regras. É ainda mencionado Jonathan Culler que propõe um conceito de competência literária empírico-racional, salientando a relevância da aprendizagem na formação e aquisição da competência literária assimilada pelos leitores, o que a diferencia da espontaneidade e qualidades criativas inatas; caracteriza-a como um conhecimento implícito tácito ou intuitivo, um sistema subjacente que permite a leitura de um texto, mesmo que inconscientemente o leitor siga regras e procedimentos adquiridos previamente. O estudo desta competência, de acordo com este autor, deverá ser empreendido através da actividade do leitor, não do autor, introduzindo o conceito de *ideal reader*.

de investigação: poética teórica e a poética descritiva⁴⁰, que correspondem em termos linguísticos à linguística descritiva e taxonómica (circunscrita ao particular empírico) e à linguística gerativa (tentativa de explicação e previsão de factos linguísticos em geral). A poética teórica é para este campo aquela que se revela mais interessante ao estudar propriedades universais dos textos e da comunicação literária; a sua prioridade é descrever e explicar a habilidade dos humanos em produzir e interpretar textos literários, habilidade essa denominada de **competência literária**.

De acordo com van Dijk, e à semelhança de Chomsky, os *native speakers* possuem a capacidade infinita de produzirem e compreenderem textos literários ou uma *internalized literary text grammar*. A função do investigador é tentar reconstruir esta realidade mental do falante através da enunciação de um conjunto de regras subjacentes à formação dos textos, dotado de coerência e de coesão, verificável na sua estrutura superficial ou macroestrutura, e entendidos como independentes de um suporte necessariamente físico, visto que a coesão e a coerência não se manifestam unicamente por escrito.

O conceito de competência literária de van Dijk apresenta ainda uma inovação pois comporta o de **competência textual**:

um saber que permite produzir e compreender textos e cujo modelo será adequadamente elaborado apenas por uma *gramática literária de texto* e não por uma *gramática literária de frase*, ao passo que a competência linguística postulada por Chomsky é de uma *competência frástica* a que corresponde, no plano teórico, uma *gramática de frase* (SILVA 1977: 124).

Aguiar e Silva afirma que também neste caso não se estabelece uma relação isomórfica entre o conceito de «competência literária do falante nativo» de van Dijk e de «competência linguística do falante nativo» de Chomsky, visto que van Dijk afirma que todos os falantes de uma língua possuem uma gramática

⁴⁰ A primeira propõe-se a “formular hipóteses e teorias acerca das propriedades abstractas dos textos literários e da comunicação literária em geral” (SILVA 1977: 122) e a segunda é uma “disciplina que tem como finalidade a descrição de textos particulares ou de um determinado conjunto de textos e na qual se integra, por exemplo, a história literária” (SILVA 1977: 122).

literária⁴¹, um modelo de competência ideal, que lhes concede a faculdade do reconhecimento intuitivo entre as diferenças dos textos literários e não-literários, admitindo também que poucos são os indivíduos que dominam a competência literária, não se podendo asseverar que “qualquer falante nativo de uma língua possua a capacidade de literariedade dos textos literários dos textos escritos nessa língua” (SILVA 1977: 126).

Aguiar e Silva rejeita o conceito de competência literária enquanto derivado do de competência linguística, já que aquele não comporta uma série de princípios inatos, mas social e culturalmente apreendidos, devendo ser excluído o conceito inerente de falante-ouvinte, pois não lhe é aplicável. O crítico acrescenta que a fundamentação de van Dijk é prejudicada pela utilização de adjectivos como “intuitivo”, “implícito” ou “inconsciente”, já que o mesmo acaba por negar o inatismo das regras da competência literária ao admitir que a aquisição é realizada mediante processos de aprendizagem sociocultural, consequentemente recusando a existência de «universais literários», tal como Chomsky postulou a existência de universais linguísticos e da competência linguística, que Aguiar e Silva considera bem fundamentados. A natureza do saber da competência literária e o sistema de regras de van Dijk assinala um conhecimento intuitivo dos textos literários existentes ou do conhecimento interior das regras do sistema literário, que pode estar presente no indivíduo, inconscientemente, de acordo com as leituras realizadas, permitindo-lhe reconhecer e distinguir textos literários dos não-literários, e que se poderá manifestar no conhecimento dos indivíduos acerca da formação de uma dada narrativa. Van Dijk reconhece ainda a necessidade de definir e desenvolver a disciplina que designa por sociopoética, cujo objectivo é estabelecer relações entre diferentes aspectos sociais e propriedades específicas dos textos literários para elucidação da estrutura destes textos e da comunicação

⁴¹ A gramática literária refere-se a textos literários específicos de uma língua L, sendo que as gramáticas são aspectos parcelares das línguas particulares. Para Aguiar e Silva, este conceito também é refutável, porque, para além das características estruturais das línguas não determinarem regras especificamente literárias subjacentes às micro e macroestruturas dos textos literários, as regras das línguas particulares (essencialmente prosódicas) de que dependem funcionalmente dos caracteres específicos estruturais são fonológicas e morfofonológicas.

literária, e futura elaboração de gramática literária com “parâmetros diacrônicos e pragmático-contextuais” (SILVA 1977: 132).

Assim, Aguiar e Silva postula que a competência literária é característica de consumidores de literatura, dos falantes nativos que assimilam as regras subjacentes aos textos literários. No seu entender, a competência literária é uma espécie de competência secundária derivada ou uma subcompetência para linguagens específicas (tais como os textos literários) da competência primária (linguística), que poderia ser aumentada, dependente de uma gramática literária à qual corresponderia uma realidade mental.

É curioso que Bakhtine, antecipando-se a esta discussão, afirme que apreendemos os géneros de discurso da mesma maneira que assimilamos a (nossa) língua (materna e não ensinada pelos gramáticos) através de uma matriz semelhante à da gramática, adquirida através de enunciados concretos e produzidos em situações de troca verbal (BAKHTINE 1984: 285).

Os estudos de van Dijk são posteriormente desenvolvidos na obra *La Ciencia del Texto. Un Enfoque Interdisciplinario*, onde são estabelecidos alguns conceitos fundamentais para a área da Linguística do Texto. Neste livro, o autor defende que a análise dos textos supera a da estrutura das sequências⁴², sendo de assinalar as relações que se estabelecem no texto como um todo ou em unidades textuais maiores. Estas últimas, chamadas de **macroestruturas**, são estruturas do texto de ordem global⁴³, tendo em conta as **microestruturas**, estruturas de orações e de sequências de texto que cumprem condições de coesão. Por conseguinte, num texto são respeitadas as condições de coesão e de coerência, conhecidas implicitamente pelos falantes que as dominam e empregam (VAN DIJK 1989: 55).

⁴² Um texto é constituído, no seu todo e por ordem decrescente de estruturas, pelas sequências, que por sua vez, são constituídas pelas orações, asseguradoras das condições de conexão e coerência linguísticas e textuais.

⁴³ “La macroestructura de un texto es por ello una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto” (VAN DIJK 1989: 55).

O termo macroestrutura é relativo, dependendo do texto específico, pois o que pode ser considerado microestrutura num texto, noutro poderá ser macroestrutura⁴⁴; existem, assim, diferentes níveis possíveis de macroestruturas: cada nível superior ou mais global de proposições pode representar uma macroestrutura face a um nível inferior (VAN DIJK 1989: 56), podendo obter-se uma estrutura hierárquica de macroestruturas com diferentes níveis. No entanto, tal como as microestruturas, as macroestruturas cumprem as mesmas condições de coesão e coerência que os primeiros níveis, subordinadas a macrorregras⁴⁵, cujas funções permitem relacionar séries de proposições, reconhecer implicitamente orações como válidas, organizar a informação complexa do texto, e deduzir o tema a partir do texto, através da identificação de palavras temáticas (ou chave) ou de orações temáticas.

Em última análise, uma macroestrutura define todo um conjunto de textos, ou seja, “todos los textos que tienen el mismo significado global” (VAN DIJK 1989: 63). E ao contrário do que se poderá pensar não é retirada ao indivíduo a sua capacidade (re)criativa de leitura: “las reglas permiten decidir de manera más o menos exacta qué es lo principal y lo secundario, según el contexto de cada texto” (VAN DIJK 1989: 63).

«A Cigana» é uma novela onde estão patentes com clareza os conceitos textuais de van Dijk, a micro e a macroestrutura. Composta por uma carta, uma epígrafe e uma narrativa propriamente dita (elementos com um razoável nível de independência), estas podem ser consideradas macroestruturas, que, em conjunto, constituem a novela, pois, tal como afirmado anteriormente, várias macroestruturas podem combinar uma outra final. Do ponto de vista da perspectiva literária, como se verificou, a novela é igualmente um texto intrincado que prevê a coordenação de vários géneros (Cf. 4.2).

⁴⁴ O exemplo limite dado por Van Dijk tem precisamente em conta um enunciado, que coincide com a noção de texto: “Vem.”; neste caso, a macro e a microestrutura coincidem, porque relativamente à primeira existe a expressão de uma ordem.

⁴⁵ Para uma descrição das macrorregras, cf. VAN DIJK 1989: 60-63.

Assim, a participação activa do leitor revela-se na interpretação de «A Cigana», ao assimilar a sua composição e sequencialidade complexas, uma carta, que contém uma epígrafe, seguidas, especificamente, da narração, e, numa segunda etapa, atribuir-lhe um sentido global. Este fenómeno unificador do sentido do texto ou o «fio condutor» que permite ao leitor interpretar a narrativa como um todo (coerente, passe a perífrase) é chamado de coerência (Cf. 4.2. e 4.4.1).

4.3.1- Caracterização de géneros

Como foi afirmado no ponto anterior, os géneros literários⁴⁶ foram historicamente os mais estudados, em detrimento dos géneros de discursos, um estudo dinamizado, hoje, em Linguística do Texto, conforme a variedade discursiva virtualmente inesgotável da capacidade humana.

Pode considerar-se como fundador desta perspectiva um estudioso russo, Mikhail Bakhtine⁴⁷, que dividiu as suas atenções entre a Literatura e a Linguística. As questões por si colocadas são ainda hoje actuais e pertinentes, envolvendo a reflexão enunciativa, em paralelo, sobre enunciados orais e escritos.

Para Bakhtine, quaisquer que sejam os domínios da actividade dos homens, estes estão sempre interligados à utilização da linguagem humana⁴⁸, sob a forma de enunciados⁴⁹ (orais ou escritos) que provêm dos representantes de tal ou tal domínio da actividade humana; desta forma, cada esfera de utilização da língua elabora os seus “tipos relativamente estáveis de enunciados”, com riqueza e variedades infinitas: os **géneros do discurso** (BAKHTINE 1986: 265).

⁴⁶ A divisão clássica dos modos literários está compartimentada em lírica, narrativa e drama [... categorias abstractas, universais literários desprovidos de vínculos historicamente rígidos” in MOISÉS 1967: 187], e os géneros literários, especificamente, em romance, conto, tragédia, novela, canção, epopeia, etc. [... categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica” in MOISÉS 1967: 187].

⁴⁷ Não se problematiza aqui a autoria dos textos de Bakhtine.

⁴⁸ “L’utilisation de la langue s’effectue sous forme d’énoncés concrets, uniques (oraux et écrits) qui émanent des représentants de tel ou tel domaine de l’activité humaine. “ (BAKHTINE 1984: 265)

⁴⁹ O enunciado é uma construção composicional com conteúdo temático e com valor estilístico.

Bakhtine afirma que a produção de cada enunciado⁵⁰ depende das suas condições específicas, da finalidade de cada um dos seguintes domínios (conteúdo temático, estilo da língua ao nível dos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais), e construção composicional, bem como da especificidade da esfera de comunicação, inerente à condição anterior.

Os géneros são entendidos, por este autor, como géneros primeiros e segundos. Os **géneros segundos do discurso** (ou complexo) surge nas circunstâncias de uma troca cultural, principalmente escrita — artística, científica, sócio-política⁵¹ — mais complexa e relativamente mais sofisticada que o género primeiro; o seu processo de formação é realizado a partir da absorção e transformação precisamente de **géneros** do discurso quotidiano ou **géneros primeiros** (simples) de todos os tipos, constituídos em circunstâncias de uma troca verbal espontânea, como por exemplo num contexto familiar, embora num contexto sócio-político, como é caso de uma intervenção parlamentar⁵², esta pertença do género segundo. Os primeiros géneros constituem os segundos, e alterados perdem a sua relação imediata com o real existente e o real dos enunciados de outrem⁵³.

Por exemplo, um romance — um exemplo de género segundo — pode ser composto por uma carta, diálogos — enunciados originalmente do género primeiro. Por isso, ao ter em conta novamente «A Cigana», de Manuel Teixeira Gomes, constata-se que do ponto de vista do género, a narrativa — género segundo — tem uma composição formal complexa. Se todo o género segundo é

⁵⁰ O estudo do enunciado efectuar-se-á, de acordo com o mesmo autor, através das correlações entre o léxico e a gramática com a estilística; a gramática e o léxico distinguem-se radicalmente desta última: o que é encarado do ponto de vista da língua é um facto de gramática, o que é encarado do ponto de vista do enunciado individual é um facto estilístico.

⁵¹ Exemplos: romance, teatro, discursos científicos e ideológicos, etc. Como é afirmado, o género segundo é tendencialmente escrito, mas também é fruto de uma reflexão e preparação sobre o assunto, de maneira que, por exemplo, os discursos dos retóricos pertençam a esta categoria.

⁵² O nível de linguagem não é fundamental para a consideração dos géneros primeiros, visto que num contexto familiar o nível de linguagem deverá ser normal, enquanto que uma intervenção parlamentar exige um tipo de linguagem mais culto, e eventualmente, se for a discussão de um assunto na especialidade, uma linguagem técnica ou gíria.

⁵³ Um diálogo num romance não existe senão através deste último: “c’est-à-dire le roman conçu comme phénomène de la vie littéraire-artistique et non de la vie quotidienne.” (BAKHTINE 1984: 267)

elaborado com base em enunciados do género primeiro, esta narrativa literária é naturalmente composta por enunciados do género primeiro, uma carta que precede a narração propriamente dita, a partir de uma estrutura de encaixe, que pelo seu uso específico se transformam em exemplos do género segundo.

A carta é originalmente considerada como pertencente ao género primeiro, pois tem como objectivo transmitir os acontecimentos e os pensamentos do dia-a-dia ao seu destinatário, lembrando a sua origem histórica como único meio de comunicação durante séculos.

No entanto, a definição de géneros é feita não só considerando o estilo individual do enunciado, cujos melhores exemplos são literários, mas a partir do seu valor pragmático, o que significa a relevância da sua utilidade. A carta que inicia «A Cigana» ultrapassa o objectivo comunicacional de narração do quotidiano, já que é o primeiro passo para dar a conhecer um acontecimento singular; deste modo, possui um papel complexo, o de introduzir o relato que precede, e simultaneamente persuasivo, visto que pretende condicionar a opinião do destinatário sobre os acontecimentos (cf. 4.5.1), devendo, por isso, ser considerada um exemplo do género segundo.

É fundamental que o destinatário da carta se aperceba e compreenda a sua função introdutória, dado que o receptor de um discurso adopta simultaneamente, em relação ao mesmo, uma atitude ou “*compréhension responsive active*” (BAKHTINE 1984: 274), demonstrando se está ou não de acordo com o discurso, completando-o, emitindo uma opinião não necessariamente verbal, o que o torna de certa forma também locutor devido ao eco do discurso do outro. É esta ausência de uma resposta formal que caracteriza o discurso literário, tendo em atenção que, seja qual for a situação, uma réplica pressupõe um rebate. Especificamente num enunciado escrito, o locutor (ou num texto literário, o seu autor) coloca as questões e responde ele mesmo, opõe objecções que ele próprio

refuta, simulando a troca verbal convencional dos géneros primeiros de discurso (BAKHTINE 1984: 279).

Essa atitude dialéctica é encenada pelo locutor e visa o envolvimento activo do receptor no discurso sob todas as formas, procurando exercer uma influência didáctica (ou persuasiva) sobre o leitor em relação às suas convicções; de uma maneira geral, o enunciado pré-determina as respostas do outro “dans les conditions complexes de l’échange verbal d’une sphère culturellement donnée” (BAKHTINE 1984: 282), o que possibilita, aliás, a agilidade da resposta por parte do leitor é o conhecimento também prévio do género, em favor de uma boa comunicação, visto que seria impensável criar a todo o momento matrizes dos géneros de discurso, no decorrer de uma situação de troca verbal.

Os **géneros de discursos** caracterizam-se, assim, por considerarem aspectos comunicacionais, como as circunstâncias de produção do discurso, a posição social e relação pessoal dos parceiros; são também flexíveis, devido às adaptações constantemente produzidas pelos falantes, mas simultaneamente normativos, porque são-lhes dados e não criados por eles.

Hoje em dia, um dos autores que se dedica à questão do género é Adam, para quem os falantes têm disponíveis previamente “multiples *genres* (roman, editorial, recete, etc.), comme *formes communicatives* historiquement construites par diverses formations sociales, en fonction de leurs intérêts et de leurs objectifs propres” (ADAM 1997: 670). Uma situação discursiva é, na verdade, sempre uma interacção sócio-discursiva, realizada num dado contexto, sendo o género que regula, com maior ou menor constrangimento, os diferentes planos da estrutura dos textos, determinando o modo dominante de composição, a organização semântica do mundo representado, a escolha do valor ilocutório, ...

Desta forma, Adam define a dinâmica dos géneros por analogia com a da língua, a partir do equilíbrio de convenções entre dois princípios contraditórios:

centrípeto, um princípio de encerramento em relação ao passado, à repetição ou reprodução, governado por regras (existência de um nó normativo); e **centrífugo**, um princípio de abertura em relação ao futuro e à inovação, que possibilita a alteração das regras. O que quer dizer que, apesar do falante não criar, à partida, os géneros, ele poderá recriá-los.

A propósito deste tema, Adam menciona François Rastier, para quem um discurso se articula em diversos géneros, correspondentes a várias práticas sociais diferenciadas no interior do mesmo campo (Cf. *Sens et textualité*⁵⁴). Um género une um texto a um discurso, e a sua origem encontra-se exactamente na diferenciação das práticas sociais, porque os géneros formam-se, evoluem ou tendem a desaparecer com as esferas e as práticas sociais às quais estão associadas, razão pela qual, virtualmente, é inesgotável a capacidade humana criativa de géneros, visto que o género está assim presente em todas as codificações verbais. Formas da língua e de tipos de enunciação e géneros introduzem-se na consciência e experiência do falante-ouvinte: aprender a falar é aprender a estruturar enunciados (comunicamos por enunciados e não por proposições ou palavras isoladas), bem como por planos de organização de acordo com Adam, daí que os géneros do discurso organizem a fala da mesma maneira que o fazem relativamente às formas gramaticais e sintáticas.

Da mesma opinião que Bakhtine, Adam afirma que os géneros detêm um carácter normativo para o falante-ouvinte, porque são-lhe dados, não sendo criados pelo próprio. São de tal modo apreendidos e assimilados que no início da fala do outro, o falante tem a capacidade de pressentir o género, o comprimento aproximado do todo discursivo, a estrutura composicional dada, ou seja, desde as primeiras falas somos sensíveis ao conjunto discursivo.

⁵⁴ Nesta obra, Rastier redimensiona o tema do género afirmando que a poética geral (por oposição à literária) deveria assumir uma nova tarefa: "décrire la diversité des discours (littéraire, juridique, religieux, scientifiques, etc.) et leur articulation aux genres." (RASTIER 2001a), missão conscientemente dificultada pela configuração dos textos às situações concretas a que se referem, e pelas práticas sociais nas quais ocorrem as situações de enunciação e de interpretação reais.

Bakhtine aborda ainda a questão do estilo⁵⁵, propriedade geralmente associada aos enunciados literários, como sendo um elemento da unidade de género de um enunciado. As particularidades estilísticas composicionais do enunciado intervêm igualmente na escolha do género de discurso (bem como dos meios linguísticos), na sequência do parágrafo anterior, devido a questões de execução que implicam o objecto de sentido (a intenção) do locutor; este último elemento permite a Bakhtine afirmar que “le style individuel de l’énoncé [que compõe o género] se définit avant tout par ses aspects expressifs” (BAKHTINE 1984: 291). Como o próprio autor nota, verifica-se uma separação nefasta entre estilo e género:

Là où il y a style il a genre. Quand on fait passer le style d’un genre à un autre on ne se borne pas à modifier à la résonance de ce style à la faveur de son insertion dans un genre qui ne lui est pas propre, on fait éclater et on renouvelle le genre donné. (BAKHTINE 1984: 271)

Este último excerto e o seguinte fazem referência a duas características inerentes a quaisquer enunciados. A primeira é de que os géneros segundos não são os únicos a possuir estilo, pois qualquer enunciado, oral e escrito, é um acto individual, demonstrando um estilo singular. Embora nem todos os géneros estejam aptos a reflectir a individualidade do enunciado na língua⁵⁶, os mais propícios são claramente os enunciados literários, também os mais criativos. Esta afirmação redimensiona igualmente a noção de estilo, visto que deixa de ser encarado unicamente aos níveis sintáctico ou lexical, ou ainda literário.

A segunda característica dos géneros, tanto primeiros como segundos, é de que estes são variáveis conforme as épocas, estando em constante mutação, o que é

⁵⁵ O estilo também existe, para além da elocução clássica e da retórica normativa, com acepções diferentes não retóricas: no domínio científico, existe a estilística dos registos, da recepção, dos testes sociológicos, estrutural, generativa, transformacional, estatística,...; também utilizamos «estilo» para nos referirmos à moda, música, relações humanas, política, comportamento (PLETT 1981: 110). Desta forma, a polissemia desta palavra revela-se em quatro acepções: 1) o estilo como expressão (da personalidade, de mentalidade, da orientação intelectual de um autor); 2) o estilo como efeito (de qualidades inerentes à obra) sob o auditório; 3) o estilo como imitação (de uma realidade numa obra); 3) o estilo como combinatória específica de um código (PLETT 1981: 111-113).

⁵⁶ É o caso de cartas, minutas, documentos oficiais e militares, notas de serviço, ou de quaisquer géneros que exijam fórmulas “standard” e onde a individualidade é notada em aspectos superficiais.

de resto, também a opinião de autores como Bronckart⁵⁷. Concluindo, os estilos inerentes aos géneros são também alteráveis de acordo com as épocas:

Les changements historiques des styles de langues sont indissociables des changements qui s'opèrent dans les genres de discours. La langue écrite correspond à l'ensemble dynamique complexe constitué par les styles de langue dont le poids respectif et la corrélation (à l'intérieur du système de la langue écrite) se trouvent dans un état de changement continu. (BAKHTINE 1984: 270)

Sobre a relação entre estilo e literatura, no artigo “Perspectivas linguísticas sobre a noção de *estilo*”, Coutinho apresenta uma perspectiva linguística diacrónica deste conceito, começando por referir a oposição, de Charles Bally, entre **língua espontânea** (ou natural), **estilo** e **língua literária**. Para Bally, estilo corresponde a uma “expressão criativa ou artística” (COUTINHO 2001: 1) e a um “resíduo de estilos acumulados, ao longo de gerações” (COUTINHO 2001: 1). Apesar de o autor reconhecer que também na língua espontânea pode haver intenção estética, esta poderá não ser deliberadamente conseguida, bem como deverá ser “suplantada pelas necessidades decorrentes do que chama “função natural e social da linguagem”. (COUTINHO 2001: 2) O estilo na língua literária é alcançado através dos mesmos recursos linguísticos utilizados na língua espontânea, tendo, no entanto, um pressuposto estético; aliás, é devido a esta distinção que a língua literária é considerada como “língua especial”, a par da administrativa, científica, desportiva, ...

O facto de qualquer produção linguística depender de escolhas ao nível da comunicação, conscientes ou não, é, em última instância, uma confirmação de que o estilo está sempre presente. Por isso, no mesmo artigo, Coutinho cita a definição deste conceito de Herculano de Carvalho: “adequação das formas que constituem o saber linguístico de um sujeito falante às finalidades específicas de cada um dos seus actos de fala” (CARVALHO 1967-1983, *Teoria da Linguagem*, 302, Porto *apud* COUTINHO 2001: 3), que dá conta da relação estabelecida entre meios linguísticos e finalidades textuais.

⁵⁷ “... les genres ne peuvent jamais faire l'objet d'un classement rationnel, stable et définitif.” BRONCKART 1996: 138.

O mesmo autor identifica dois estilos ou modos de adequação linguística: o **estilo coloquial**, frequentemente realizado na modalidade oral, embora não seja desta exclusiva, é “associado a situações de comunicação quotidiana em que prevalecem intenções práticas e imediatas” (COUTINHO 2001: 4), em que o nível de consciência no processo de adequação estilística é baixo; o **estilo reflectido**, predominantemente realizado na modalidade escrita, da qual também não é exclusivo, é “associado a situações de elaboração intelectual (de carácter especulativo ou estético) e de actuação social” (COUTINHO 2001: 4), em que está presente um alto nível de consciência no processo de adequação estilística por parte do sujeito. Destaca-se, claro, o paralelismo entre estes dois tipos de estilo e aqueles dos géneros, simples ou complexos, já distinguidos por Bakhtine.

Outro autor mencionado por Coutinho a propósito da questão do estilo é Adam, que designa dois tipos de variação estilística: a variação **macrolinguística** entre o género (ou modelo textual) e os textos (objectos empíricos mais ou menos próximos do modelo); e a **microlinguística**, onde a possibilidade de variação estilística se dá a partir da gramática (a instância normativa). Adam ainda distingue três zonas de probabilidades de variação: a **zona normativa**, “definida pelas constantes de mais alta frequência” (COUTINHO 2001: 9); a **zona de relativa normatividade**, “a que corresponde a gramática e os géneros (com normas mais rígidas no caso da gramática, mais flexíveis no caso dos géneros” (COUTINHO 2001: 9); e a **zona de variação do sistema**, onde se situa o estilo e o texto.

Rastier também se debruçou sobre esta problemática, afirmando que dado que a estilística é a disciplina privilegiada da História Literária, aquela poderá tornar-se uma história das formas, géneros e problemas estéticos⁵⁸, apoiando-se, evidentemente, sobre a análise estilística dos textos. A Literatura deverá ser encarada, desta forma, enquanto arte, do ponto de vista crítico, e enquanto

⁵⁸ A diferença entre género e estilo, como o próprio Rastier a define, é da ordem da normatividade e temporalidade: o estilo é bastante mais efêmero.

linguagem, do ponto de vista linguístico (RASTIER 2001b): 1). Sob esta perspectiva, a Linguística do Texto deverá observar toda a produção linguística como particular, dado que “les échanges linguistiques sont précisément un lieu de socialisation, les variations individuelles ne sont jamais purement idiosyncratiques” (RASTIER 2001b): 2), não podendo o estilo ser associado a única forma de discurso.

Segundo Rastier, a identificação do estilo deverá ser levada a cabo pela explicação da obra enquanto obra (por oposição a uma opção subjectiva biografista), precisamente porque a sua identificação deverá ser realizada através das obras e não dos autores: “un style n’est peut-être que l’abstraction d’une oeuvre particulière” (RASTIER 2001b): 4) ou “régularités particulières” (RASTIER 2001b): 4) de uma obra, que poderão não estar repartidas de modo uniforme, de acordo com as passagens mais próximas da tradição ou reveladoras da sua autoria. Mesmo quando Rastier fala de “style d’auteur”⁵⁹ é uma expressão associada também a regularidades (ou linhas que se desenvolvem) em obras de um mesmo autor, e que é conotada com o género utilizado; neste caso, género é também “une ligne générique de réécritures” (RASTIER 2001b): 4).

Rastier sugere, que do ponto de vista estético, se distinga entre **traços “morellianos”**⁶⁰ e **“spitzerianos”**⁶¹. Os primeiros, traços de identificação, encontram-se repartidos regularmente pela obra, e repetem-se entre os diferentes registos do autor, não assinalando uma relação semântica estreita entre os mesmos; os últimos, são traços de caracterização, singulares, e que demonstram um alto grau de coesão entre as obras, por isso, são transpostos para os diversos patamares de complexidade das obras. Desta separação resulta o assinalar explícito de traços de produção ou realização (neste caso, escrita) dos fenómenos

⁵⁹ A expressão, aqui utilizada no singular, não invalida que um único autor não possa possuir vários estilos.

⁶⁰ Morelli, médico italiano oitocentista, revolucionou a classificação dos traços anatómicos característicos.

⁶¹ Referência a Leo Spitzer, estudioso da estilística, caracterizador de obras através de traços formais, aparentemente arbitrários.

de estilo propriamente ditos, visto que resultam de uma actividade crítica do próprio autor⁶², característicos dos textos literários, mas não exclusivos destes, enquanto que os traços “morellianos” revelam-se em todos os tipos de discurso. Os traços “spitzerianos” são os traços geradores “de la structure artistique, des formes formes artistiques, qui se transposent, tant au plan de l’expression qu’a celui du contenu” (RASTIER 2001b): 5), ao nível da frase e do texto na sua globalidade. Os traços “morellianos” ou internos de uma obra, que poderão ser linguísticos, discursivos ou de género, identificam-na entre as restantes dos outros artistas, estabelecendo simultaneamente uma relação com o restante *corpus* do autor.

Do que foi enunciado da perspectiva da Linguística do Texto até ao momento, sublinha-se o seguinte: a integração de um género num domínio sócio-discursivo, perspectiva que conhece os seus primórdios com Bakhtine, que designa como géneros primeiros e segundos são designados como géneros de discurso; o facto de qualquer produção linguística ser marcada em termos de estilo; e ainda, a atenção que a Literatura tem suscitado em alguns estudiosos, que têm vindo a meditar sobre estes textos à luz da Linguística do texto.

4.4- Especificidades dos textos em análise: a epígrafe, o título e a epístola como discursos introdutórios e fenómenos de co-referencialidade

Massaud Moisés, no seu livro *A Criação Literária — Prosa*, distingue como pertencente às “formas em prosa” (MOISÉS 1967: 9) o conto, a novela, o romance, o ensaio, a crónica, o teatro, e dedica um penúltimo capítulo a “Outras expressões híbridas”. Este capítulo divide as tais “expressões híbridas” em dois grupos: 1) *expressões utilitárias, militantes, não-gratuitas* (ex.: a oratória, o jornalismo e a poesia didáctica,...), e 2) *expressões especulativas e/ou destinadas*

⁶² Os traços “morellianos” também podem ser estilizados, mas as obras não se podem reduzir a estes traços, correndo-se o risco de o “estilo de autor” ser o que de mais superficial existe na obra (RASTIER 2001b): 5).

à consecução da verdade (ex.: a biografia, a epistolografia, a autobiografia, a Historiografia, ...).

A epistolografia faz parte do segundo grupo, já que o autor reconhece na epístola, assim como nas confissões, no diário íntimo, nas memórias íntimas, uma “semelhança fundamental, de processo” (MOISÉS 1967: 286) em relação à Historiografia, a pretensa objectividade, visto que os registos diarístico e/ou confessional só podem apresentar uma perspectiva dos factos, a do seu locutor:

a carta é informativa por excelência. Pretende-se documento de uma verdade, mas de uma verdade pessoal, a do seu autor (...). O empenho individual, o foco centrado invariavelmente na primeira pessoa do remetente, designa um projecto de autenticidade e verdade” (MOISÉS 1967: 287).

Em relação às outras formas da mesma área, a epístola tem ainda em comum com essas os conteúdos e as intenções: “a catarse psicanalítica no espaço da folha de papel” (MOISÉS 1967: 284), o ego narcisista que se sobrevaloriza, a prevalência de uma óptica egocêntrica, a reconstituição do passado sob um critério pessoal.

Em *Novelas Eróticas*, as composições «Cordélia» e «A Cigana» têm uma organização ligeiramente distinta das restantes. «Cordélia» inicia-se com uma epígrafe, e «A Cigana» é composta por uma carta introdutória a António Patrício, rematada com uma epígrafe de Bossuet, ambas antecedendo a narração dos mesmos factos que proporcionaram a escrita da carta, devendo esta organização formal ser considerada como um factor adicional na sua categorização como novela.

Tanto as epígrafes como a carta têm a função de introduzir a novela e, de certa forma, antecipar a leitura, na medida em que fazem referência ao conteúdo que precedem, as novelas propriamente ditas.

Especificamente detendo-nos sobre a composição formal da carta, podemos identificar todos os aspectos contratuais característicos inerentes ao género

epistolar: data e localização espacial do tempo da enunciação (*Hammamet, Dezembro, 1930*), dedicatória (*Meu caro amigo*) até nome do destinatário (que não é fictício, inscrito na página que precede a carta), António Patrício, à excepção de uma saudação de despedida⁶³.

Nesta novela está-se perante uma estrutura de *mise-en-abyme*⁶⁴, visto que a narrativa está encaixada na carta, e esta, tanto do ponto de vista da explicação da acção como argumentativamente, insere *a priori* uma série de aspectos que conduzem a uma conclusão, que de ponto de vista cronológico se verifica anacrónica⁶⁵: a carta faz referência ao conjunto da composição, assim como o título e o subtítulo⁶⁶ da novela, que figuram já na página anterior. Deverá ser ainda tido em conta que a epígrafe tem o mesmo valor expressivo e funcional que a carta.

Para além da função introdutória da carta, sublinha-se o seu carácter reflexivo e simultaneamente programático:

E no caso presente ainda tenho de arcar (ridículo detalhe) com as dificuldades da linguagem, que deverá ser escarolada de todos os ouropéis, para o efeito almejado. Árdua empresa. (AC: 59)

A competência do leitor impede-o de desprezar estes componentes pertinentes para a interpretação da narrativa, encerrando características que conduzem a nossa leitura desde o primeiro momento.

⁶³ Em *Cartas Sem Moral Nenhuma*, Manuel Teixeira Gomes “respeita” e “desrespeita” os mesmos factores.

⁶⁴ “... observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projectasse «em profundidade» uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho. ...a expressão e o conceito que designa relacionam-se com um procedimento de sintaxe narrativa como o *encaixe*, e também com a representação de um nível *hipodiegético*, a partir do nível *diegético*. ... a *mise en abyme* possibilita elaborações narrativas extremamente subtis, com sugestivas consequências no plano semântico.” (Reis 2000: 233-234). Este tipo de estrutura recorda as *matrioskas*, as bonequinhas russas que se inserem umas nas outras, todas com cores, formas e desenhos muito parecidos, e por isso fazem referência ao conjunto, embora também possam ser consideradas objectos independentes.

⁶⁵ Também na fábula, a história costuma ser precedida por uma paráfrase que a comenta.

⁶⁶ O subtítulo, *Carta a António Patrício*, é uma *sinédoque* do conjunto: a carta e a narrativa aparecem como sendo algo único.

Anterior ainda à leitura e interpretação destes componentes é a ligação que o leitor estabelece com o título de uma obra ou com as diversas narrativas que a compõem.

A relação que os títulos estabelecem com os textos é motivo de reflexão na Linguística do Texto, já que todos os textos que ocorrem antes de outros textos chamados pré-textos, e cumprem a função prefacial enunciada por Genette de “apresentação e/ou comentário da obra do pré-texto” (NEVES 1994: 4). Estruturalmente são, então, textos que se demarcam da estrutura da obra, cuja autoria pode ser do próprio autor, editor, tradutor ou compilador (NEVES 1994: 18). O objectivo pragmático que lhes é associado é a apresentação, a contextualização e/ou indicação de estratégias de leituras.

Existem essencialmente dois grandes grupos de textos prefaciais ou pré-textos (NEVES 1994: 22): os **prólogos**⁶⁷ e os **prefácios**⁶⁸. Os primeiros podem ser texto integrante da própria obra⁶⁹, enquanto os segundos nunca o são, razão pela qual o prefácio, o preâmbulo, a nota prévia, o póstico, a pequena nota introdutória, e a apresentação são textos assinados. Estes últimos combinam ainda o carácter explicativo, ao apresentar textos associados a diversos temas, com uma intenção justificativa da obra propriamente dita (NEVES 1994: 84). Os prólogos podem

⁶⁷ “No contexto da Língua Portuguesa, **PRÓLOGO** é um texto, de autoria variável, que antecede de outro texto e tem como função a apresentação e comentário desse mesmo texto. Essa apresentação e esse comentário consistem normalmente na indicação do conteúdo/tema da obra, das suas diferentes reformulações, edições ou actualizações. Pode também conter referências à originalidade dessa obra, à comparação com outras obras ou outros autores e ao estilo do autor. O Prólogo pode também dar indicações e conselhos de leitura para a obra que apresenta e conter agradecimentos formais quanto à publicação dessa mesma obra. Prólogo tem ainda a especificidade de poder ser um texto que introduz directamente o assunto da obra, sendo uma parte integrante já dessa mesma obra, na sequência do seu uso ligado à tradição clássica. (...)”

Portanto, podemos dizer que, actualmente, houve uma evolução semântica e pragmática deste termo. Prólogo pode não designar apenas alguns tipos de textos, aproximando-se, a este nível do Prefácio. O inverso já não é possível.” (NEVES 1994: 75)

⁶⁸ “**PREFÁCIO** é também um texto de autoria variável, que tem exactamente as mesmas possibilidades temáticas do Prólogo, tendo, no entanto algumas especificidades.

Só no Prefácio há a referência àquilo que serão os “leitores ideais” da obra, ao trabalho do editor, e ao título da própria obra. O Prefácio nunca é um texto integrante da estrutura da obra, nunca faz parte do assunto geral da obra, podendo preceder tantos textos considerados como literários ou não.” (NEVES 1994: 76)

⁶⁹ Chama-se a atenção para a etimologia da palavra: do grego pro: antes+logos: discurso. Acrescenta-se que culturalmente a sua produção está associada ao texto dramático, tendo depois transitado para as obras dramáticas.

também ser designados por outros lexemas nem sempre adequados, como os supra citados.

Em *Seuils*, Genette limita a sua análise sincrónica aos géneros discursivos nos quais a responsabilidade do autor está comprometida (títulos, dedicatórias, epígrafes, notas, entrevistas, ...) não levando muito em conta os de autoria editorial. Do ponto de vista clássico, o livro tem limites: os nomes do autor e do editor, a colecção a que pertence, o título, a dedicatória, epígrafe, o prefácio, o índice, a bibliografia, as notas, ajudam o leitor na sua tarefa de descodificação do texto.

Os textos que circundam de qualquer forma o texto central são chamados de **paratexto**⁷⁰, **editorial**, se assinado pelo editor, **autoral**, se do autor. São também distinguidos em função da sua posição formal: os que precedem a obra são **péritexto** (os textos que têm sido abordados para o presente estudo: título, subtítulo, epígrafe), os que a sucedem são **épitexto**⁷¹.

O estudo do paratexto significa valorizar os funcionamentos textuais e possíveis jogos argumentativos da parte do autor, ou seja, admitir que o paratexto possui uma força ilocutória do ponto de vista pragmático. Deve considerar-se o texto nuclear e o paratexto como sendo uma unidade de análise e estabelecer relações textuais de acordo com a orientação argumentativa, segundo Adam e Lane (LANE 1992: 11), admitindo que existe uma relação de remissão argumentativa

⁷⁰ "L'oeuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longues d'énonces verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non [...] dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* [...] pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. [...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public." (GENETTE 1987: 7)

⁷¹ "Le péritexte désigne les genres discursifs qui entourent le texte dans l'espace du même volume: le péritexte éditorial (collections, couverture, matérialité du livre), le nom d'auteur, les titres, le prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, les intertitres et les notes.

L'épitexte désigne les productions qui entourent le livre et se situent à l'extérieur du livre: l'épitexte public (épitexte éditorial, interviews, entretiens), l'épitexte privé (correspondance, journaux intimes)." (LANE 1992: 17)

entre os vários textos. Assim, a abordagem da Linguística do Texto aos textos peritextuais acredita o espaço textual destes, ponderando as relações textuais pragmáticas e argumentativas existentes.

Já foi referido anteriormente que os falantes, como produtores de enunciados, pretendem veicular uma mensagem, e que, enquanto receptores da mesma também estão predispostos a conferir-lhe um sentido homogéneo. Em ambas situações, a característica inerente à produção e descodificação linguística identificada é a coerência, cujas regras são conhecidas pelos falantes que as dominam e empregam (VAN DIJK 1989: 55).

Uma das mais importantes funções das estratégias comunicacionais é a identificação do tema do texto, que não tem de ser nomeado explicitamente; quando o é, poderá estar-se perante uma **“palavra temática”** (VAN DIJK 1989: 64).

A palavra temática tem a função de pôr o leitor ou ouvinte em condições de construir a macroproposição do texto ou macroacto de fala (por exemplo, permitir descrever os objectos do texto ou produzir um resumo). Um dos elementos que auxilia o leitor nesta tarefa é o **título** como o assinala van Dijk e Alcoba e Perez-Tornero, que se detiveram sobre os títulos de tipo jornalístico:

En estos casos son típicos los títulos de textos, por ejemplo, en los periódicos, que por definición son una parte de la macroestructura, de manera que sabremos qué es lo que globalmente se tratará en esos textos. (VAN DIJK 1989: 64)

... the titles come from the news preceeding them; that they concentrate and summarize the news item and are related to them by reference. (ALCOBA & PEREZ-TORNERO 1985: 398)

Tendo em consideração van Dijk 1989, Alcoba e Perez-Tornero 1985 e Coutinho 1990: 108, é possível alargar a função cognitiva dos títulos jornalísticos a quaisquer outros títulos. Se por um lado, os títulos, em geral, reflectem a macroestrutura textual, a representação semântica abstracta, também são a

expressão do macroacto de fala do texto (o conjunto das sequências que o constituem), ao nível pragmático-semântico e de coerência.

Do ponto de vista da cronologia textual, os títulos são geralmente uma realização intermediária ou final do processo de criação, seja literária, jornalística ou referente a qualquer tipo de actividade de escrita, cuja autoria é geralmente atribuída ao autor. Em determinados géneros são indispensáveis, pois permitem a identificação posterior do texto, o que justifica a sua colocação estratégica de topo e a função de moldura do mesmo. Tendo em conta especificamente a literatura, o título pode realçar uma categoria narrativa: a personagem (através de nomes pessoais, colectivos ou de família), a acção, o espaço ou o tempo. A sua função introdutória de assunto, seja qual for o registo, estimula e orienta a leitura e/ou indicia os acontecimentos a serem descritos. No que diz respeito à sua ocorrência, na fronteira da narrativa, o título aproxima-se, em termos funcionais, de outros elementos, como o pré-título, o subtítulo, a epígrafe, a advertência, o prólogo, etc....

Apesar de distintos, é lógico considerar num único conjunto **o pré-título, o título** (propriamente dito) e **o subtítulo**, pela semelhança da sua função introdutória, embora com realizações práticas diferentes. Com a mesma localização espacial do título, conquanto haja uma hierarquia reflectida tipograficamente, o pré-título e o subtítulo têm um papel acessório, sendo, por isso, componentes facultativos, que adquirem uma certa obrigatoriedade no discurso jornalístico, pela capacidade de introduzir e recuperar assuntos. Alcoba e Perez-Tornero atribuem ao pré-título jornalístico as funções explicatória ou interpretativa, bem como de recategorização temática ou semântica (colocação de um evento particular numa categoria geral).

Para além do título, existem ainda textos com o mesmo fito: prefácio, prólogo, pórtico, advertência, introdução, apresentação, nota prévia, preâmbulo, proémio, nota introdutória são algumas das denominações que nos são apresentadas nas

primeiras páginas de obras, cuja diversidade se encontra igualmente em mais línguas, como já foi apontado. A competência linguística implícita não questiona o uso sinonímico destas expressões, bem como a nossa competência textual não prevê funções textuais diferentes para estes textos, apesar de terem características específicas.

Na literatura, a intenção do subtítulo é a de sublinhar certos aspectos da obra, tais como os conteúdos diegéticos, programáticos ou de género; nalguns casos, este adquiriu mesmo maior notoriedade pública que o próprio título (REIS 2000: 394-395).

O intento do subtítulo literário também poderá estar presente no título de colecções de vários textos sob um título unificador, *Novelas Eróticas* ou *Os Amantes e Outros Contos*, que destacam, simultaneamente, o género dos conjuntos, novelas e contos, bem como a área temática na qual se centram, o erotismo.

Do mesmo modo, as epígrafes de «A Cigana» e de «Cordélia» assumem a incumbência de fazer referência à diegese; a primeira relacionando a problemática noiva do locutor com uma atitude antropofágica que este assume quando possui a Cigana, pensando na sua namorada com raiva, pois esta é a única forma de possuí-la:

«Dans le transport de l'amour humain, qui ne sait qu'on se mange, qu'on se dévore, qu'on voudrait s'incorporer en toutes manières et, comme disait ce poète, enlever jusqu'avec les dents ce qu'on aime pour le posséder, pour s'en nourrir, pour s'y unir, pour en vivre ?» (AC : 60)

No segundo caso, a epígrafe de «Cordélia» é uma alusão poética ao desfecho do breve relacionamento e à doce lembrança que a bailarina deixou no locutor:

Mais n'est-tu toi-même un
jet d'eau qui s'irise
Et que vers l'infini s'élance et

Registe-se que relativamente à relação dos títulos das obras com o título de cada novela e conto, aqueles adoptam as mesmas funções acessórias introdutória e explicativa identificadas no que concerne ao pré-título jornalístico, até, porque do ponto de vista do enquadramento visual, o título do conjunto ocorre primeiro que o da novela e o do conto, é, depois, relegado para um outro plano interpretativo, aquando da leitura dos últimos.

Conclui-se assim que as funções textuais que estão associadas a um título, subtítulo ou epígrafe apresentados num contexto literário não diferem muito das de um título ou a um pré-título ou subtítulo jornalístico, embora seja de sublinhar que os primeiros têm uma relação muito menos imediata com o que precedem, ao nível interpretativo, pois o texto literário assume geralmente uma maior dimensão; isto sucede, porque, num texto literário, a relação interpretativa que se estabelece entre, por exemplo, título da obra, título de narrativa e epígrafe, será completada quando o leitor concluir a sua leitura, num momento de recuo às primeiras páginas, evidenciando a ginástica mental necessária para a compreensão de um texto deste tipo de discurso.

4.5- A argumentação como fenómeno de organização textual

A génese da retórica (ou a retórica antiga⁷²) está inevitavelmente associada à argumentação, de tal forma que em certas teorias da argumentação as duas palavras são sinónimas; noutras teorias, verifica-se a ausência da palavra “retórica” com o sentido de evitar a redução do termo “argumentação” a simples técnicas de expressão; por fim, noutras ainda, os dois termos coabitam, atribuindo-se à “retórica” a responsabilidade pela existência mais discreta da argumentação, pois, se no tempo de Aristóteles, a retórica é um elemento do conteúdo da comunicação, de seguida, degenera “na arte de bem falar ou numa

⁷² “No essencial, constitui uma reflexão global sobre o movimento desde a invenção de um argumento até à sua aceitação, ou rejeição, por um auditório.” (BRETON & GAUTHIER 2001: 17)

técnica de eloquência que incide apenas na forma” (BRETON & GAUTHIER 2001: 15).

Hoje em dia, “retórica” é uma palavra polissêmica, com sentido pejorativo em alguns contextos: se um discurso for apelidado de “retórico” o intuito é “anunciar o seu carácter superficial, artificial ou dissimulador” (BRETON & GAUTHIER 2001: 15).

No início, a retórica é “uma «arte de convencer», ligada a situações concretas que representam exclusivamente a necessidade de persuadir um auditório” (BRETON & GAUTHIER 2001: 18). Está associada à invenção grega da democracia e das suas instituições: o tribunal com júris populares numerosos⁷³ onde escutam os litigantes, ou o ágora, a assembleia de cidadãos, que também “ouve os oradores, delibera e toma decisões respeitantes à cidade, os ajuntamentos onde se pronunciam os elogios, por exemplo fúnebres, que permitem exaltar e enriquecer os valores da cidade” (BRETON & GAUTHIER 2001: 18). A este tempo pertencem os dois primeiros períodos da retórica judicial ou argumentativa, segundo Breton e Gauthier, os **períodos fundador**⁷⁴ e **de maturidade**⁷⁵.

Depois, verifica-se progressivamente a separação entre a componente da argumentação retórica e a componente da argumentação mais “literária” da retórica, interessada nas figuras de estilo e modalidades de expressão: a componente argumentativa vê reduzida a sua importância, na medida

⁷³ A título de exemplo, o processo de Sócrates teve 500 jurados, o que não era considerado um número particularmente excepcional.

⁷⁴ O período fundador é contemporâneo dos sofistas, localizando-se de meados do século V a.C. a IV a.C., é o momento de reforço da democracia grega; são nestes 100 anos que foram escritos os primeiros manuais de retórica e do ensino dos logógrafos, cuja função era preparar exposições para os queixosos e acusados. O interesse daqueles que praticavam a argumentação retórica centrava-se nos enunciados e nas situações de comunicação da vida social, religiosa ou política da esfera pública ou privada. “O estatuto epistemológico destes enunciados é o de «verosímil» e não o da «verdade»” (BRETON & GAUTHIER 2001: 18), o que constituía as grandes críticas de Sócrates e Aristóteles.

⁷⁵ O período de maturidade é especialmente caracterizado pelo apogeu aristotélico, no qual se destaca a escrita de *Retórica*, de Aristóteles, de 329 a.C. a 323 a.C.; a obra irá influenciar a cultura da argumentação instituída durante a República e nos primeiros tempos do Império Romano através da sistematização, codificação e vulgarização das normas do seu discurso por oradores como Cícero e Quintiliano.

proporcionalmente inversa ao êxito da demonstração e das ciências exactas e experimentais, sucesso esse que conhece o seu apogeu com Descartes.

Historicamente, depois de Cícero, a soberania dos auditórios é transferida para o imperador, o que também promove a estética do discurso mais do que o seu carácter convincente. É o **período do declínio**, em finais do Império até meados do século XX, sendo, de acordo com os mesmos autores, este o momento do **período da renovação**: a retórica, na sua acepção da argumentação ou a “nova retórica”, assim designada pelo jurista e filósofo belga Chaïm Perelman em *Traité de l'argumentation: la rhétorique*; deste estudioso e de Lucie Olbrechts-Tyteca renasce a retórica em 1958, juntamente com a investigação anglo-saxónica de Stephen Toulmin, materializada em *The Uses of Argument*.

Tendo em consideração o percurso da retórica até aos nossos dias, esta hoje recupera o seu primeiro sentido enquanto discurso argumentativo construído em função de um fim, e ultrapassa-o, na medida em que se reconhece em qualquer momento de comunicação a difusão de uma tese, cuja complexidade dependerá das características do discurso em que se insere.

Ao considerar-se que a concepção de qualquer discurso tem um objectivo final, considera-se, igualmente, a necessidade de este ser um texto de relativa homogeneidade que tem em conta os conceitos de coesão e coerência, já apresentados a propósito da questão de género (cf. 4.3). De um modo geral, pode associar-se as características macro-estruturais à coerência, e as características micro-estruturais à coesão. Num contexto de análise argumentativa o objectivo poderá então consistir em assinalar: em termos de coerência, uma intenção discursiva argumentativa global no(s) texto(s); e, consequentemente, para efeitos de coesão, a sua articulação entre argumentos e conclusões.

Por intenção argumentativa global entende-se a ideia ou objectivo final que o locutor pretende transmitir, que poderá ser explicitada no seu discurso, ou

comunicada de modo mais ou menos disseminado, pois a argumentação é uma potencialidade intrínseca da língua.

Relativamente à questão da coerência textual, pode dividir-se o *corpus Novelas Eróticas* em duas partes, devido às afinidades demonstradas ao nível do narrador e na construção da narrativa. A primeira parte compreende as cinco primeiras novelas, nas quais o narrador conhece jovens com quem mantém relacionamentos mais ou menos fortuitos, enquanto viaja. A segunda é composta pela última novela, protagonizada por um narrador mais maduro e já casado, que mantém um relacionamento extra-conjugal.

A tese argumentativa defendida implicitamente pelo locutor (e que nos pontos seguintes se explana) será a de que outrora ele se relacionou acidentalmente com mulheres belíssimas cujo desfecho de relação tem sempre algo de curioso, e do qual se demarca em termos de responsabilidade. A esta tese não é alheia a definição *a priori* da temática do erotismo e, conseqüentemente, a escolha vocabular, o que se verifica, aliás, em ambos os *corpora*. Naturalmente, as novelas revelam a sua afinidade através da unidade diegética e linguística, que será motivo de estudo neste capítulo.

Considerando os contos da autoria de David Mourão-Ferreira, estes estão inseridos numa colectânea cuja homogeneidade depende, igualmente, da temática sobre relacionamentos amorosos (ou potenciais relacionamentos), o que contribui para um efeito de coerência final. Apesar de este ser um factor determinante para a interpretação global destes textos, divergem ligeiramente, como por exemplo, na identificação de um locutor (masculino ou feminino). Conseqüentemente, a tese argumentativa também denotará aspectos característicos próprios, podendo neste caso falar-se de um macroacto geral, que se refere aos contos como registos de meditação sobre a vida, o erotismo e as relações amorosas, e de um outro macroacto ou de duas teses com pontos comuns: o erotismo e as relações amorosas, em que no primeiro conto, o erotismo é um elemento subtil, quase que

acessório, existente através de uma relação passada extra-conjugal entre Adriano e Paula; no segundo, o mesmo erotismo é absolutamente fundamental, pois toda a narrativa vive em função da pulsão sexual das personagens, alterada, logo, distinta da realidade.

Uma outra perspectiva de estudo da argumentação, e aqui adoptada, é da já mencionada *Argumentation Dans la Langue* de Ducrot, conjugada com um fenómeno anteriormente assinalado por Bakhtine, a **polifonia**, e que tem por base o conceito musical referente à sobreposição de diferentes partituras, derivando, depois, para a literatura e, finalmente, para linguística.

A **polifonia** é inicialmente um termo musical que significa simultaneidade de sons, posteriormente utilizado como metáfora literária por Bakhtine para opor e caracterizar dois tipos de literatura: a literatura **dogmática** que expressa uma só voz ou autor⁷⁶ ou várias personagens que são julgadas pelo autor (por exemplo, o leitor pode ler o que deve pensar sobre tal personagem); e a literatura **popular, polifónica ou carnavalesca**, onde existem várias personagens que se apresentam por si só, como as máscaras de Carnaval (por exemplo, as personagens não são julgadas pelo autor e o sentido global da obra resulta da confrontação destas personagens) (DUCROT 1988: 15).

Bakhtine entende a polifonia em função das noções de pluridiscursividade e dialogismo, dado que no universo diegético do romance polifónico, as personagens estabelecem relações interactivas entre si

que interditam tanto a hegemonia do narrador em relação a elas, como a concentração, numa personagem, de uma função de porta-voz ideológico, corporizando artificialmente a ideologia do autor e instituindo uma linha monológica de afirmações axiológicas (REIS 2000: 333).

⁷⁶ A noção da coincidência entre autor como sujeito empírico e sujeito do enunciado está ultrapassada; aqui autor deve ser considerado como detentor da função de locutor.

Deste modo, a personagem é uma categoria, em termos enunciativos, distinta do narrador, que possui uma “identidade ideológica própria” (REIS 2000: 333), o que se reflecte tanto no seu discurso, como na articulação de seu ponto de vista relativamente ao de outras personagens ou narrador.

Como termo linguístico, polifonia é a adaptação da teoria de Bakhtine à análise linguística de pequenos enunciados do discurso, pondo em causa o axioma da unicidade do sujeito falante, ou seja, uma única pessoa que fala por detrás de um enunciado. Ducrot acredita que

el autor de un enunciado no se expresa nunca directamente, sino que pone en escena en el mismo enunciado un cierto número de personajes. (...) el sentido del enunciado no es más que el resultado de las diferentes voces que allí aparecen” (DUCROT 1988: 16)

e que estas vozes reflectem que “en un mismo enunciado hay presentes varios sujetos con status lingüísticos diferentes” (DUCROT 1988: 16).

Desta forma, Ducrot define três categorias de pessoas ou funções que falam num enunciado: o **sujeito falante**: o ser empírico, real, o autor (portanto, exterior à produção linguística, e como tal, a sua identificação, não sendo um problema desta ordem, não é relevante do ponto de vista linguístico) (DUCROT 1988: 16, 17); o **locutor**: aquele que fala no texto e a quem se atribui a responsabilidade enunciativa; é uma entidade inerente ao cotexto linguístico (num contexto ficcional, poderá ser o narrador ou as personagens, alguém que revela pontos de vista ou dá entrada e saída às mesmas) (DUCROT 1988: 17-19); e o(s) **enunciador(es)**: é (são) o(s) ponto(s) de vista abstracto(s) apresentado(s) e que pode(m) ser identificado(s) com o do locutor (DUCROT 1988: 19- 20).

Por isso, no enunciado *O Pedro não veio* distingue-se: o locutor, como sendo aquele que fala; o enunciador 1, responsável pelo ponto de vista segundo o qual o Pedro viria; o enunciador 2, responsável pelo ponto de vista segundo o qual o Pedro não veio (coincidente com o locutor), já que o enunciador 2 pode querer

criticar o enunciador I por tê-lo feito crer que o Pedro viria⁷⁷; assim “el hecho de presentar un enunciador, aun si se critica su punto de vista, pues puede tener significación” (DUCROT 1988: 29). Em suma, Ducrot afirma que o locutor mascara (mesmo que inconscientemente) o seu discurso, que reflecte outros discursos, ainda que não sejam da sua autoria.

Na mesma linha de pensamento segue Grize, para quem é possível “concevoir l’argumentation d’un point de vue plus large [que não restrito a uma situação jurídica] comme une démarche qui vise à intervenir sur l’opinion, l’attitude, voire le comportement de quelqu’un” (GRIZE 1990: 40); por isso, na opinião deste autor, o leitor-espectador é também actor, na medida em que se pode distinguir três momentos da sua actividade: **receber** (a disposição de reconstruir a esquematização de quem produziu o enunciado, e ter condições reais de o fazer), **concordar** (não ter objecções a apresentar à esquematização), e **aderir** (assimilar a esquematização do Outro).

A teoria polifónica da enunciação de Ducrot está associada a uma perspectiva de argumentação na língua, na medida em que

plantea que las argumentaciones realizadas en el discurso están determinadas por las frases de la lengua y que esta argumentación es independiente, al menos parcialmente, de los hechos expresados en los enunciados. (DUCROT 1988: 82)

Ou seja, apesar do significado do enunciado dar indicações sobre qual a conclusão (o mesmo é dizer “que ejerce una especie de coacción para imponer lo que debe ser la conclusión” [DUCROT 1988: 82] ou uma intenção argumentativa global), o sentido de um enunciado consiste na descodificação dos pontos de vista (ou possíveis enunciadores) e nas origens dos mesmos (DUCROT 1988: 65-66), que compõem o potencial argumentativo do enunciado, sendo que as

⁷⁷ Ainda a propósito deste enunciado, Ducrot chama aos enunciados negativos “enunciados cristalizados”, apesar da sua aparência monológica, porque “el enunciado negativo es una especie de pequeña obra de teatro con dos personajes a quienes llamo enunciadores.” (DUCROT 1988: 25)

conclusões daí retiradas podem ser implícitas e assumidas ou não pelo enunciador (DUCROT 1988: 100, 101). No entanto,

decir que un enunciado contiene un acto de argumentación equivale a decir el locutor del enunciado se identifica con un valor que argumenta, pero el enunciado puede tener un valor argumentativo⁷⁸ aun si el locutor no se identifica con un enunciador que argumenta. (DUCROT 1988: 82)

Esta última afirmação descreve a relação que Ducrot estabelece entre a argumentação e a poesia, visto que, na sua opinião, a argumentação é totalmente contrária à poesia, pois esta é “un esfuerzo por expresar puntos de vista personales presentados como personales” (DUCROT 1988: 103). A figura do sujeito lírico pretende, assim, apresentar sentimentos como se de únicos se tratassem, ao contrário do argumentador que procura falar do como se reproduzisse uma crença de todos (DUCROT 1988: 103).

Os comentários de Ducrot não impedem o facto das pretensões do poeta (ou ficcionista) e do argumentador serem argumentativas na tentativa de manipular quem os escuta ou lê na presunção da sua sinceridade, tal como todos os locutores de qualquer enunciado, independentemente da sua roda discursiva.

Deixando de lado a função argumentativa inerente a unidades lexicais demonstrada por Ducrot, o estudo da argumentação tem-se centrado em aspectos de coesão, nomeadamente sobre a função dos advérbios, conjunções e locuções conjuntivas que “jouent un rôle de connexion entre unités du discours” (ADAM 2002: 126), considerando Adam que a intenção argumentativa de um discurso poderá também depender do uso destas palavras, dividindo os diferentes tipos de conectores⁷⁹ de acordo com a sua função: os conectores que estabelecem uma

⁷⁸ Ducrot afirma que há expressões na língua que possuem um valor argumentativo intrínseco, determinando, por si só, o valor argumentativo dos enunciados onde ocorrem (DUCROT 1988: 82-83).

⁷⁹ “La notion de *connecteur* élargit la notion traditionnelle de *coordonant* en regroupant des termes appartenant à diverses catégories grammaticales, conjonctions de coordination, conjonctions et locutions conjonctives de subordination, adverbes. Leur analyse met l’accent sur la *fonction* commune à cette classe de mots, la connexion qu’ils établissent entre le contexte linguistique gauche de l’énoncé auquel ils sont attachés et cet énoncé lui-même.” (ADAM 2002: 128)

simples função de conexão, os conectores que marcam enunciativamente o discurso, e os conectores argumentativos.

Os **conectores que estabelecem uma simples função de conexão** são igualmente chamados de **organizadores**, pois “jouent un rôle important dans le balisage des plans de texte” (ADAM 2002: 126), estabelecendo uma conexão simples, entendida como segmentar e religar. Visto que “ordonnent les éléments de la représentation discursive sur les deux axes majeurs du temps et de l’espace” (ADAM 2002: 126), podem subdividir-se em organizadores espaciais (ex.: *à esquerda, à direita, à frente, atrás, um ao lado do outro...*), organizadores temporais (ex.: *então, de seguida, [e] depois, a véspera, agora...*), e ainda em organizadores enumerativos que segmentam e ordenam o discurso (ex.: *e, ou, também, primeiro, por último...*) (ADAM 2002: 126).

O segundo tipo de conectores, também designados **conectores de reformulação que reflectem uma retoma metalinguística** (ex.: *quer dizer, dito de outra forma, em uma palavra...*), podem associar a essa retoma metalinguística uma marca comparável àquela dos marcadores de integração linear conclusivos (ex.: *em suma, finalmente, em conclusão...*). (ADAM 2002: 216).

Por fim, os **conectores argumentativos**⁸⁰ reúnem as funções de segmentação dos enunciados e de responsabilidade enunciativa:

ils orientent argumentativement la chaîne verbale en déclenchant un retraitement d’un contenu propositionnel comme un argument, soit comme une conclusion, soit comme un argument chargé d’étayer ou de renforcer une inférence ou encore comme un contre-argument. (ADAM 2002: 127-128)

O autor considera que desta última categoria fazem parte os organizadores argumentativos e concessivos (ex.: *mas, no entanto...*); os introdutores de

⁸⁰ Embora somente estes últimos conectores sejam denominados explicitamente de argumentativos, é de ter em conta a teoria na qual se inserem; deste modo, dado que para Ducrot o léxico é marcado argumentativamente, em última análise, todos os conectores também o são, podendo uns possuírem uma maior orientação argumentativa intrínseca.

explicação e de justificação (ex.: *porque, visto que...*), o *se* hipotético, e os simples marcadores de um argumento (ex.: *mesmo, não somente...*). (ADAM 2002: 127-128)

Em suma, no início do capítulo assinala-se o facto da argumentação ter sido primariamente encarada como um fenómeno exclusivamente retórico. Hoje é objecto de estudo dos pontos de vista discursivo e linguístico através, por exemplo, da análise da intenção do locutor, obediente aos princípios da boa coerência textual, alicerçada na escolha lexical em geral, e dos conectores em particular, para além de atribuir um papel activo a todos os enunciadores discursivos e ao próprio leitor na descodificação do conteúdo.

4.5.1- A representação das personagens e a dimensão argumentativa do corpus

Para que a comunicação se dê, é necessário que os falantes-ouvintes envolvidos num acto discursivo dominem o mesmo código, já que quando comunicamos, há um esforço voluntário ou involuntário de encontrar vocabulário comum para que se produza entendimento entre os interlocutores (KERBRAT-ORECCHIONI 1984: 14). Caso o entendimento não se verifique em pleno, a intercompreensão é parcial (KERBRAT-ORECCHIONI 1984: 15); caso não se verifique de todo, a explicação reside no facto de os falantes possuírem dois idiolectos distintos, e na sua incapacidade de os reformularem em função do outro (KERBRAT-ORECCHIONI 1984: 16). Relembra-se que, para além da competência linguística, há a considerar outros tipos de capacidades, ao nível da produção, da reformulação e da interpretação de enunciados, por exemplo, que interferem na compreensão do enunciado, razão pela qual a proficiência de cada falante é fundamental para uma boa comunicação.

É característica inerente a uma obra literária o pressuposto de que o leitor ideal está inscrito no discurso (independentemente do seu carácter real ou virtual),

sendo-lhe conferidas todas as propriedades textuais de um enunciador de carne e osso (KERBRAT-ORECCHIONI 1984: 25), inclusive o domínio do mesmo idiolecto daquele do locutor. Deste modo, a entidade empírica que é o autor idealiza o leitor de *Novelas Eróticas* para quem a interpretação do processo de apresentação das mesmas, especificamente do locutor e das personagens femininas, condicionará a sua leitura na apreensão da argumentação já identificada.

Um grande número das personagens femininas do universo de Teixeira-Gomes, do qual *Novelas Eróticas* comunga, caracterizam-se como planas, detentoras de grande beleza, mas igualmente misteriosas⁸¹, enquanto que algumas das personagens masculinas secundárias são revestidas de maior complexidade, como é o caso de Kater de «Deus Ex-Machina», e Pepe Cuadrado de «A Cigana», personagem arrogantemente masculina que também apresenta o perfil folgazão de Don Juan, ainda que predomine uma modelagem superficial. Por oposição, o narrador das novelas deverá ser categorizado como personagem complexa, principalmente considerando o conjunto das novelas: uma personagem que mascara a vaidade pessoal de se ter relacionado com algumas belas mulheres, e de cujo término de relação se descompromete, ao atribuir a responsabilidade a terceiros, amplificando o efeito narcisista, na medida em que se considera especial pelas experiências vividas.

A apresentação das personagens femininas como mulheres aparentemente superficiais não é traço irreflectido do locutor: deverá ser considerada como uma estratégia do discurso idiossincrático do locutor das novelas, um paradigma discursivo dada a sua reiteração, que não é utilizada nos contos “O Viúvo” e em “Agora Que Nos Encontrámos”, apesar de no primeiro conto se poder definir

⁸¹ “... muito belas, e sensíveis, como Margareta e Cordélia, atrevidas e sensuais como (...) a Cigana, (...) menos frequentes, são espessas ou redondas, quando modeladas pelo tempo em que se revelam, ou se transformam (...). Estas personagens, complexas e contraditórias, chegam mesmo a revestir certa ambiguidade, ou mistério: Camila («Deus Ex-Machina»), (...) e até, em certa medida, a Marta de «O Sítio da Mulher Morta».” (RODRIGUES 1983: 153)

traços estereotipados e representativos do papel feminino (cf. 4.6.1). Aliás, a unidade destes contos é bastante mais flexível que a das novelas.

Os pontos em questão serão desenvolvidos adiante: no que diz respeito ao locutor nos seguintes pontos de 4.5., e no que concerne às personagens femininas em 4.6.

4.5.1.1- O locutor e o conjunto das narrativas

Como já foi adiantado (cf. 4.3.), do ponto da vista da coerência textual, é possível dividir o *corpus Novelas Eróticas* em duas partes, de acordo com os elementos que caracterizam o locutor, aqui entendido segundo Ducrot (DUCROT 1988: 16).

A primeira parte abrange as cinco primeiras novelas itinerantes, nas quais os locutores se evidenciam por um gosto pelas viagens ou pela estada em outros países (Holanda, Espanha, Itália, Europa de Leste), acusando-se como viajantes natos, diletantes, instruídos e apreciadores de arte, mantendo relacionamentos amorosos, alguns de índole ocasional; imaginamo-los sem responsabilidades, e em «Deus Ex-Machina», o locutor afirma ter 25 anos, denotando alguma juventude.

Apesar de se poder analisar a existência de um locutor para cada um das novelas, é possível, através dos dados referidos, reconhecer uma personalidade narradora em *Novelas Eróticas* com um percurso de vida; o aparecimento de cãs do narrador de «O Sítio da Mulher Morta» evidenciaria o seu envelhecimento no fim deste episódio.

A segunda parte deste *corpus* é unicamente composta pela última novela, «O Sítio da Mulher Morta», onde está presente um locutor maduro, latifundiário, casado, chefe de família que aguarda a chegada do filho varão; orgulhoso do seu

primeiro filho, e algo machista, refere-se às suas filhas como “fêmeas” (OSMM: 136).

A representação deste locutor corresponde, para qualquer uma das *Novelas Eróticas*, ao estereótipo de *bon vivant*. Relacionando de forma cronológica estas novelas, ou seja, assinalando-se a existência de um único narrador, a sua percepção é a de um trajecto de vida de um sujeito com especial afeição por mulheres bonitas. Como afirma Urbano Tavares Rodrigues, tendo em conta a obra de Manuel Teixeira-Gomes, “a personagem primeira da maioria desses textos, o *eu* narrador, [é o] supremo sujeito do desejo” (RODRIGUES 1983: 9), um comentário que se adequa naturalmente à figura do locutor de *Novelas Eróticas*.

Ainda que não detenham o estatuto de locutor, por coincidência, também em “O Viúvo” e “Agora Que nos Encontrámos”, ambas as personagens masculinas correspondem à representação de *bon vivant*: Adriano é um advogado bem sucedido, mas desfasado do seu mundo elitista, vive atormentado pela lembrança da jovem amante morta há um ano; e a personagem anónima masculina do segundo conto é um homem igualmente bem vivido e viajado.

No entanto, os contos da autoria de David Mourão-Ferreira, aqui considerados, carecem do mesmo tipo de homogeneidade das novelas estudadas, ou do mesmo tipo de unidade ao nível do locutor, visto que são locutores que não partilham traços de identidade comuns.

O locutor (assexuado) de “O Viúvo” desfruta de omnisciência sobre toda a narrativa, da qual não está integrado como personagem, sendo exterior aos acontecimentos da ficção. No outro conto, “Agora que nos Encontrámos”, dá-se a coincidência entre as funções de locutor e de narrador, realizados na personagem principal feminina, que também detém o poder do conhecimento sobre os factos, expondo a narração como lhe provem.

4.5.1.1.1- A figura do locutor em termos linguísticos

Como já foi atrás referido, a teoria polifónica da enunciação de Ducrot distingue várias entidades:

arredado de cena o sujeito empírico, interessa analisar a forma como o enunciado apresenta o(s) autor(es) da enunciação — substituindo-se ao pressuposto da unicidade do sujeito da enunciação uma estrutura polifónica que (para além do *sujeito falante*, como ser empírico), envolve *locutor* (responsável pela enunciação) e *enunciador(es)* (que correspondem a vozes, pontos de vista, que se fazem ouvir no enunciado)". (COUTINHO 2003a: 27).

De um ponto de vista linguístico, a presença do sujeito no enunciado é materializada em marcas linguísticas, em diferentes graus e modalidades, e pode ser estudada tendo em conta, nomeadamente, a presença de deícticos⁸², marcas de temporalidade⁸³, ou da identificação de um discurso modalizante⁸⁴.

⁸² "... os pronomes pessoais e possessivos de primeira e segunda pessoa, os demonstrativos e certos advérbios de tempo e lugar (aqui, aí, hoje, ontem, amanhã, etc.). O funcionamento semântico-referencial destas unidades reenvia sempre à instância da enunciação; são unidades que traduzem as relações entre o locutor e o alocutário e as relações espaço-temporais criadas no e pelo uso da linguagem." (REIS 2000: 349)

⁸³ A noção de temporalidade organiza-se a partir da noção do presente, o momento em que se fala, daí que os modos verbais marquem também a presença do sujeito, pois "traduzem a atitude do locutor em relação aos factos referidos (o indicativo, por exemplo, utiliza-se para criar um universo de referência considerado pelo locutor como certo, necessário ou altamente provável)." (REIS 2000: 349)

⁸⁴ Um tipo de discurso subjectivo, "detecta-se indirectamente a presença do sujeito da enunciação através de **modalizadores**, expressões linguísticas que assinalam a atitude do locutor em relação ao conteúdo proposicional do seu enunciado. Advérbios e locuções adverbiais como *talvez*, *sem dúvida*, *certamente*, expressões do tipo *é possível que*, *é provável que*, *incontestável que*, e ainda verbos de opinião como *parecer*, *julgar*, *supor*, *crer*, etc." (REIS 2000: 350) É um tipo de discurso que reflecte um conhecimento limitado; conjugado com a focalização interna, corrobora a perspectiva da experiência pessoal da personagem. Quando conjugado com a focalização omnisciente, denota a presença do narrador, denunciando o seu ponto de vista e interpretações dos acontecimentos (REIS 2000: 350). Carlos Reis distingue ainda o discurso avaliativo e o discurso abstracto como sendo outros tipos de discurso subjectivo cuja inscrição indirecta do sujeito da enunciação no enunciado é feita através de expressões linguísticas que denotam atitudes apreciativas. No caso do discurso avaliativo estas poderão ser de "natureza marcadamente axiológica, surgindo então a valorização alicerçada na contraposição bom/mau, mas pode implicar apenas uma avaliação do tipo quantitativo, fundada em padrões sociais normativos" (REIS 2000: 350). Morfologicamente, segundo o mesmo autor, este discurso manifesta-se explicitamente através da classe dos adjetivos, embora alguns substantivos, verbos e advérbios possam transmitir a visão judicativa do locutor. Quanto ao discurso abstracto, este parece desprovido de qualquer tipo de subjectividade, caracterizando-se pela utilização constante de reflexões gerais que enunciam uma «verdade» sem referências espaciais ou temporais (REIS 2000: 352). Assume formal e pragmaticamente o valor de um aforismo ou de uma máxima pela distância imposta entre o sujeito da enunciação e o enunciado, através da utilização da terceira pessoa ou de um sujeito indeterminado para interpretação universal. Este discurso "funciona muitas vezes como instrumento eficaz numa estratégia de manipulação, já que mascara o ego responsável pelo discurso, aparecendo este último como expressão neutra e inquestionável de uma verdade por todos aceite." (REIS 2000: 352, 353) Em ambos os casos, parece-me que o conceito de discurso modalizante ou modalizado já compreende estas características.

No que diz respeito à presença deste tipo de marcas no *corpus* assinado por Manuel Teixeira-Gomes, que conheceu tratamento informático, a presença de deicticos é profícua. Todas as novelas são narrações relatadas na 1ª pessoa do singular; destaca-se, assim, o uso do pronome pessoal *eu*, com 252 ocorrências, situando-se no 19º lugar do índice hierárquico, ou seja, esta é a 19ª palavra que mais vezes ocorre em todo o *corpus* das *Novelas Eróticas*. Distinguem-se, também, o uso dos pronomes pessoais *ele* que ocupa o 55º lugar do índice hierárquico, com 64 ocorrências, e *tu* no 148º lugar com 22 ocorrências, que atestam, unicamente pela sua presença, a apresentação do “eu”.

Estas ocorrências evidenciam a supremacia da figura do locutor, através da constante recorrência ao pronome pessoal, bem como algum egocentrismo desta personagem, e da distância a que são colocadas as restantes, relativamente ao seu universo pessoal, pela ocorrência das marcas de pessoa.

O uso dos pronomes possessivos/determinantes artigos possessivos⁸⁵ *minha*, *meus*, *minhas*, nos 35º, 82º e 140º lugares do índice hierárquico, com 136, 40 e 23 ocorrências, respectivamente, corroboram a prevalência do universo do *eu*. Corroboram, igualmente,

o *voyeurismo* do narrador (...), mais espectador do que actor, manifesta-se por forma tão reiterada que somos tentados a afirmar que ele representa constantemente a vida como espectáculo e, dominantemente, como espectáculo erótico” (RODRIGUES 1983: 59).

O *corpus* dos contos não sofreu tratamento informático dada a diversidade diegética dos contos, como já foi referido. Do ponto de vista temático, ambos, estabelecem uma relação de contiguidade com as novelas, no entanto, estruturalmente, apresentam traços distintivos: no conto “O Viúvo”, a figura do narrador é onisciente relativamente à acção, passado e presente, sentimentos das personagens, retratando os diálogos de Adriano e Rita. No conto “Agora Que

⁸⁵ A classificação morfológica depende do contexto; para palavras com este grande número de ocorrência seria necessário efectuar um trabalho bastante mais exaustivo.

Nos Encontrámos”, dá-se a presença de um único locutor, feminino, que, para além do seu próprio discurso, reproduz integralmente o discurso da outra personagem, masculina.

Em estudos conciliadores das perspectivas de estudo sobre a subjectividade na linguagem e polifonia enunciativa, Petitjean⁸⁶ propõe a identificação de dois modos de inscrição do locutor no enunciado: nos **textos objectivantes** são pobres as marcas enunciativas (como por exemplo, axiológicas ou modalizadoras), enquanto que nos **textos subjectivantes**, nos quais se inscrevem os textos literários, as marcas enunciativas abundam (PETITJEAN 1989: 104 *apud* COUTINHO 2003a: 27).

Tendo em atenção o *corpus* de *Novelas Eróticas*, a pesquisa informática possibilitou a aferição de um grande número de marcas enunciativas de 1ª pessoa do singular (bem como de pronomes possessivos/determinantes artigos possessivos); em oposição a esta figura e em menor número, foram igualmente identificadas marcas de 2ª e 3ª pessoas do singular, o que legitima a sua integração no conjunto dos textos subjectivantes, em termos linguísticos.

Em termos literários, estes dados também podem ser caracterizadores de textos designados memorialísticos, como as *Novelas Eróticas* e o conto “Agora Que Nos Encontrámos”.

Os **textos memorialísticos** são uma das várias modalidades da literatura do *eu*, que tem origem na vontade narcísica e democratizada de todos quererem “publicar o seu testemunho e deixar a marca da sua existência” (ROCHA 1992: 9), apelidada por Milan Kundera de “grafomania” (ROCHA 1992: 9). No entanto, a passagem dos acontecimentos pelo crivo da memória também evidencia o quão caprichosa esta se pode revelar, na medida em que o sujeito revela (e manipula) a sua visão dos mesmos. Aliás, qualquer texto autobiográfico

⁸⁶ PETITJEAN, André (1989), “Les typologies textuelles” in *Pratiques* 62, 86-125.

denota, não só a reinvenção da figura de Narciso, como a capacidade divina da criação: “uma das mitologias que sustentam a expressão autobiográfica é a de Criador, agente duma recomeçada e pessoalíssima criação do mundo” (ROCHA 1992: 14), o que justifica a afirmação de Clara Rocha de que “o sujeito autobiográfico é uma estrutura fictícia” (ROCHA 1992: 37), cujo mundo privado não obedece às regras da veracidade, mas da verosimilhança, dado que, “nem sempre a narrativa autobiográfica é a reconstituição de uma vida.” (ROCHA 1992: 37) Ou seja, o discurso literário nunca reproduz o real (KERBRAT-ORECCHIONI 1984: 166), devido ao seu pendor artístico.

A capacidade criativa da memória é levada ao limite no conto “Agora Que Nos Encontrámos”, no qual a narradora (re)constrói um universo do passado da personagem masculina a partir de factos passados aparentemente reais, para elaborar uma verdade completamente sua sobre a vida de outrem, onde nem sequer a verosimilhança é valor pertinente, mas a lógica surrealista da narradora.

Visto uma matéria importante dos *corpora* ser a presença do locutor no discurso, segue-se a análise nos próximos pontos da identificação de marcas textuais do locutor, e da sua presença mais ou menos explícita no texto. Recorde-se Ducrot e a já mencionada teoria *Argumentation dans la Langue* (a argumentação no seu sentido lato), na qual a tentativa de convencer o Outro é uma capacidade intrínseca da língua, bem como a característica de algumas palavras possuírem um conteúdo argumentativo intrínseco, os conectores.

Por exemplo, no excerto inicial que a seguir se transcreve da novela «Deus Ex-Machina», a acção principal, a experiência pessoal do narrador, é apresentada como consequente de todo o intróito: o narrador conhece Camila porque o tempo gelado, no fundo, o Destino, o propiciou. São necessários cinco parágrafos (ou uma página e meia) para que ao sexto seja apresentada a imagem de Camila patinando. O locutor afirma que se morre de frio, e sendo “morrer de frio” uma expressão idiomática da Língua Portuguesa que deverá, segundo ele, ser

entendida à letra neste caso, pois as baixas temperaturas desse Inverno provocaram fatalidades. Esta leitura é reforçada através da expressão “isto é”, actuando como conector de reformulação discursivo, cuja função é explicitar o que foi anteriormente afirmado. Exemplo de discurso modalizado, argumentativamente, o locutor fortalece o seu ponto de vista na apresentação do Destino, materializado no mau tempo, como causador de ter conhecido Camila.

O Inverno de 1890 foi dos mais ásperos que flagelaram a Europa durante o século findo, e na Holanda, então — onde eu o passei quase todo —, pois relativamente temperado e malissimamente preparado para as baixas temperaturas, morria-se de frio. Mas morria-se deveras, isto é: apareciam com frequência, nas ruas das cidades populosas, criaturas humanas inteiriçadas e mortas de frio. (...)

Era uma espécie de frenesi contagioso [o movimento das pessoas nos canais a patinar] a que, naturalmente, não soube resistir e como houvesse passado vários Invernos de aprendizagem no Norte da Europa aperfeiçoei-me e saí-me também exímio patinador, levando os dias inteiros a descrever correctíssimos SS e geométricos 88 sobre os lagos dos parques, companhia dos meus e das suas respeitáveis famílias. (DEX: 13-14)

4.5.1.1.2- A exposição da acção principal a partir da cronística

Para além dos traços já adiantados que contribuem para um efeito global de homogeneidade do conjunto das novelas (e que é característica deste), todas possuem uma espécie de introdução, que, recuperando a já abordada taxonomia de Genette, podem ser consideradas textos peritextuais, com características textuais próprias.

De um modo geral, o narrador precede a narração com uma introdução, através do relato de algo com aquela relacionado, podendo ser observações de ordem climática («Deus Ex-Machina»), cultural («A Cigana», «Margareta», «Cordélia», «?»), deambulatória («Margareta», «Cordélia», «?»), expressão religiosa («Cordélia»⁸⁷), memorialística e social («A Cigana», «Cordélia», «?», «O Sítio da Mulher Morta»). Este tipo de comentários, apresentação de temas ou

⁸⁷ Nesta novela, está expresso algum do sentimento anticlerical do autor, que se assume agnóstico: “a propaganda sindicalista e a clerical; a expansão fabril e o fanatismo diligente dos jesuítas e frades” (CO: 94).

factos sob uma perspectiva pessoal, é típico do género híbrido, a **cronística**, geralmente veiculado em jornais.

Segundo Carlos Reis, do ponto de vista da narratologia, o que é relevante é “fixar a **temporalidade** como propriedade inerente à **crónica**” (REIS 2000: 87) mais do que em qualquer outro género, característica que está presente desde a sua etimologia (do grego *chronos*), e que “justifica a utilização pragmática e o destino sociocultural da crónica” (REIS 2000: 87) na sua acepção historiográfica medieval (destaque do herói, o modelo ou exemplo, pelos seus feitos e generosidade) e como texto jornalístico.

Desenvolvendo a acepção da crónica como texto de imprensa, esta possui uma estratégia comunicativa de documentação da realidade associada à relação estabelecida com o seu veículo difusor, o jornal; no entanto, a crónica é anterior àquele, e foi este que, há cerca de 150 anos, possibilitou o seu contacto com o grande público, daí derivando a sua qualidade pedagógica, bem como a datação da sua aproximação ao folhetim (função lúdica, pendor ensaístico) e à epistolografia pelo “tom dialogante e interpelativo da carta escrita a um destinatário que se queira relativamente familiar” (REIS 2000: 89).

A crónica de imprensa define-se como “o registo de um facto ou incidente, normalmente retirado do quotidiano e na aparência destituído de significado relevante” (REIS 2000: 88); o tom do discurso é fundamentalmente pessoal, através do qual o cronista comenta e realça as dimensões culturais, ideológicas, sociais, ... que outros não observariam. O cronista tem um traço em comum com o narrador de relato ficcional, pois adoptando uma posição inicialmente exterior aos factos e figuras descritos, enuncia, na sua representação destes, “um discurso virtual ou efectivamente narrativo” (REIS 2000: 88). A dimensão narrativa da crónica pode verificar-se mais desvanecida se o cronista for mais propenso ao ensaísmo, acentuando a subjectividade do relato, podendo ainda se conjugar com o registo diarístico, memorial, ... para além do ensaístico. A incidência sobre

matérias específicas, determina o modo como é categorizada, como é o caso da crónica de cinema, desportiva ou literária. (REIS 2000: 88-89)

Deste modo, a crónica é uma narrativa de definição problemática, visto que não constitui “um género estritamente literário” (REIS 2000: 87). Refira-se a coincidência da tradição: muitos escritores iniciaram as suas carreiras ou mantiveram actividade paralela na área do jornalismo, valorizando em muitos estes textos, o que deve ser considerado uma mais valia da cronística, de tal forma que alguns dos parágrafos de *Novelas Eróticas*, de Teixeira-Gomes, poderão ser considerados seus excelentes exemplos.

Assim, embora estes textos peritextuais tenham os seus alicerces na cronística, e dos discursos jornalístico e literário partilharem, por exemplo, a ênfase na perspectiva pessoal do enunciador, devem ser integrados na esfera do discurso literário, pois compõem um conjunto com os textos que os sucedem.

No entanto, independentemente de se considerar exemplos de crónicas os textos peritextuais da maior parte das novelas, deverá ser levado em conta que de *Novelas Eróticas* transparece substancialmente a característica autobiográfica da apresentação dos factos depurados através da perspectiva do eu, e que os textos em questão apresentam elementos próprios dos textos memorialísticos, como o valor documental da sociedade, lugares e épocas, o que se encontra exactamente entre a autobiografia e a crónica, dependendo a sua categorização do “peso relativo do *eu* no conjunto do narrado.” (ROCHA 1992: 38)

No caso de «A Cigana», composição plural, a carta (inicial dentro da novela) e a perífrase (também da novela no final da carta/início da novela *per se*) antecipam a explicação da narrativa, através da conjugação ímpar da cronística e da epistolografia, é considerado por Genette de peritexto.

O locutor de «A Cigana» apresenta o sucedido através de uma carta a um amigo, na qual adianta que irá falar de uma mulher com quem viveu “longos e atormentados amores” (AC: 59), e com quem se deu “um caso de telepatia tão raro, que merece realmente ser arquivado” (AC: 59), desvalorizando-o no parágrafo seguinte, ao declarar que não resiste “a lembrar certas passagens de menor importância, e escrevendo-as experimento um intenso e amargo deleite” (AC: 59), apesar de ter prometido nunca partilhar com ninguém estas memórias.

Por que escreveria o locutor esta narrativa se o seu conteúdo não fosse realmente importante? A sua intenção velada é desvalorizar o que aconteceu, espiar a culpa que sente, não tanto pela traição à sua noiva, mas pela experiência telepática que ela viveu e pelo seu consequente estado de loucura temporária, devido ao seu engano. Aliás, o sentimento de culpa que se encontrava adormecido (“E a agonia da sua paixão durou ainda quase dois anos... A minha nunca morreu...” [AC: 71]) é acordado, porque o mesmo sentiu a presença da ex-noiva “num recinto imerso e cheio de gente” (AC: 59), o que lhe sugeriu a explicação do mito de Orfeu e Eurídice, no entanto, pela negativa: a história dos apaixonados conta que Orfeu tenta resgatar Eurídice dos Infernos, tendo-lhe sido imposto que não poderia olhar para trás, enquanto não abandonassem o local, senão, Eurídice voltaria para os Infernos, o que aconteceu. No caso do locutor, quando se encontra no mesmo espaço físico que a ex-noiva, em vez de procurá-la, como Orfeu apaixonado, foge dela, revelando que o seu amor não era tão intenso. Egoísta, coloca os seus próprios sentimentos, ou culpa, acima da comoção sentida pela ex-noiva e cujas sequelas foram mais longas: “É curioso que seja eu próprio que me constranjo a voltar a um assunto, no qual bem sei que não posso bulir sem que me espedacem raízes do coração!” (AC: 59)

A argumentação prolonga-se ao terceiro parágrafo, com a alusão a uma pretensa objectividade espelhada na linguagem “escarolada de todos os ouropéis” (AC: 59) na consecução do “efeito almejado” (AC: 59); sublinha-se que a interpretação do efeito, de todo não explicitado, é subentendida pelo leitor como

uma explanação dos acontecimentos o mais objectiva possível, o que pode diferir da real intenção do locutor: influenciar o leitor na conclusão de que os acontecimentos são não só verosímeis, como também explicáveis.

De seguida, apresenta-se outro elemento que fortalece, na perspectiva do locutor, a sua argumentação: a localização espacial dos acontecimentos no sul peninsular espanhol esclarece o sucedido, baseado no ambiente mágico de entorpecimento dos sentidos.

Deste modo, a ideia de que existe uma mesma explicação para a “passagem de pensamentos e de experiências” da cigana para a noiva do narrador por alguns dos enunciadores, concorre na construção desta. E não há só a condução para uma mesma explicação, como esta, “um caso de telepatia tão raro” (AC: 59), é ainda colocada no plano do razoável. Neste caso, existe uma opinião verosímil sobre algo que é muito improvável.

A novela «Margareta» é iniciada com considerações que se estendem por quatro páginas, sobre viagens em geral e uma em particular, a propósito da qual se apresenta a protagonista. O surgimento desta, depois de tal introdução, não pretende minimizar a importância de mais uma conquista masculina, ainda porque, de acordo com a vontade juvenil do locutor, caso fosse possível, teria resgatado o amor de Margareta na sua terra natal (“Esperaria ela que eu a fosse buscar à América? Isso era, precisamente, o que teria feito... se pudesse.” [MA: 89]). Num caso semelhante ao de «A Cigana», nesta novela confessado (“ainda hoje a sua lembrança me atormenta como um remorso...” [MA: 89]), o locutor relativiza o seu envolvimento com a jovem, fazendo-o derivar de um acontecimento fortuito de viagem, apesar de declarar os seus sentimentos genuínos.

Embora não revele o mesmo tipo de sentimentos por Cordélia, o aparecimento na sua vida dá-se também no decorrer de uma viagem, cuja casualidade e

precariedade relacional é reforçada pela própria através da sua profissão de bailarina, e consequentemente, do seu comportamento.

Do mesmo modo, numa viagem, o locutor conhece a mulher sem nome de «?». O método de apresentação da narrativa é semelhante: alguns comentários sobre a jornada (cerca de uma página), seguidos da narração concreta na qual o locutor trava conhecimento com a aristocrata de leste, intercalada por uma observação pontual sobre Constantinopla. A contingência da natureza da deambulação está novamente expressa num único encontro erótico que o locutor tem com a mulher, e sublinhada pelo momento único em que ela se despede dele, quando parte para prosseguir caminho.

As restantes narrativas não observam este padrão textual: «O Sítio da Mulher Morta», de Manuel Teixeira-Gomes tem igualmente uma pequena introdução que informa o leitor dos acontecimentos relevantes para o relato, mas que não é considerada um exemplo de cronística; e “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos”, de David Mourão-Ferreira obedecem a outra organização textual, na medida em que a exploração dos factos passados é do conhecimento do leitor à medida que o conto progride.

4.5.1.1.3- A organização temporal do discurso (e da acção)

Já foi referida em 4.5.1.1.2. a presença de elementos característicos da literatura autobiográfica, especificamente, memorialísticos, em *Novelas Eróticas*, onde o acto da escrita é feito com base na memória, num “desejo de reviver as antigas «jovens» sensações” (RODRIGUES 1983: 10). Por isso, esta acção funciona para Teixeira-Gomes como reacção contra a prostração trazida pelo tempo:

É contra o tempo que nascem e se organizam os textos de Teixeira-Gomes. Não só contra a morte, como redução do homem a matéria informe, mas contra a sua desagregação, sua degradação, ao longo do tempo, de envelhecer. Assim, Teixeira-Gomes, (...) buscou, através da escrita (...), vencer o tempo, recuperar a plenitude. Ao

transitar de actor, sujeito activo, a espectador, sujeito passivo. Teixeira-Gomes estabelece com a vida sensual, que já não logra haurir plenamente, uma relação mediatizada, imobilizando o tempo na escrita, reconstruindo-o (se). Porém — e disso tem consciência, que nos transmite —, aquilo que ele consegue fixar no texto literário não é já vivido, embora o tome por referente: é um discurso transformador, uma gnose e um espaço mítico resultante da contaminação de vários planos da memória, onde passado e presente se confrontam, sob a égide da palavra. (RODRIGUES 1983: 166)

Assim, a narrativa de Manuel Teixeira Gomes assenta frequentemente no binómio passado-presente, numa tentativa de suspensão temporal (RODRIGUES 1983: 157), sendo legítimo afirmar a existência de três tempos na sua escrita, o passado, o presente, e um terceiro tempo: uma amálgama dos dois anteriores, é o tempo da memória ou da recordação, aquele em que o locutor se exprime, molda e actualiza o passado a seu bel-prazer.

Por exemplo, em «Deus Ex-Machina», o tempo diegético abarca três anos: desde a indicação de tempo cronológico sobre as primeiras semanas do Inverno de 1890, onde se centram os acontecimentos principais, cuja função preambular indica elementos de ordem geossocial, típicos do valor documental dos relatos memorialísticos, até ao último encontro do narrador com Camila (RODRIGUES 1983: 205). O narrador desfruta de um estatuto autodiegético, no entanto, enquanto personagem distanciada no tempo, é narrador homodiegético numa novela, onde o hiato temporal da narrativa e o momento em que se narra compreende um *décalage* de cerca de 45 anos (RODRIGUES 1983: 201).

Será, então, de assinalar a presenças das formas verbais que se destacam no *corpus* como marcadores temporais. A partir dos dados informáticos aferidos, foi elaborada a seguinte relação de 18 formas verbais: 4 formas estão no Infinitivo, outras 5 no Presente do Indicativo, 7 no Pretérito Imperfeito do Indicativo e 1 no Conjuntivo, e 1 forma no Pretérito mais-que-perfeito.

No que diz respeito à análise do Infinitivo o seu uso exprime geralmente uma ideia de acção, podendo também denotar uma relação ambígua entre o estático e o dinâmico, o que corrobora provavelmente o destaque do uso de formas de

verbos estáticos («ser», «estar», «haver», «ter») por oposição aos de movimento («dar», «ver», «dizer»). Num conjunto de seis novelas que remontam a um tempo passado, existem 4 formas no Presente do Indicativo que são utilizadas com insistência («é», «tem», «há», «sei»), explicável pela propriedade deste tempo e deste modo permitirem actualizar acontecimentos passados, aproximando-os do leitor.

Sublinha-se a menor utilização de formas no Pretérito Perfeito do Indicativo que não é digna de registo no índice hierárquico, sendo antes feita referência a 7 formas («era», «estava», «ia», «tinha», «parecia», «tinha» e «havia») no Pretérito Imperfeito do Indicativo que exprime a ideia de uma acção concluída, mas recente. Sobre o uso do Imperfeito do Indicativo, Urbano Tavares Rodrigues afirma que é a “forma verbal mais comum na «aproximação do tempo remoto»” (RODRIGUES 1983: 262), cujo “valor de duração, de inacabamento da acção” (RODRIGUES 1983: 262) se verifica nestas novelas, podendo dar, aliado ao Presente histórico, mais intensidade aos acontecimentos evocados (RODRIGUES 1983: 200). Consta ainda do índice hierárquico uma forma no Pretérito Imperfeito do Conjuntivo («fora»), denotando este modo uma visão subjectiva da realidade, por oposição ao modo Indicativo.

O Presente e o Pretérito Imperfeito são usados alternadamente, como é apanágio do autor, tipicidade identificada por Urbano Tavares Rodrigues⁸⁸, e como o comprova, a título de exemplo, o primeiro e quinto parágrafos de «Deus Ex-Machina» (cf. 4.5.1.1.2.). Estes parágrafos iniciais pretendem delimitar a acção no passado, sendo que a confusão entre os planos passado-presente dá-se posteriormente, daí que, das 14 formas verbais que ocorrem, 6 estão no Pretérito Perfeito do Indicativo, 2 no Pretérito Imperfeito do Indicativo e 1 no

⁸⁸ “... a verdade é que propende acentuadamente para os tempos durativos, o presente e o imperfeito do Indicativo, tanto em evocações recente (...) como em recordações do passado distante, até se mesclando por vezes o perfeito simples e o dramático presente” (RODRIGUES 1983: 261-262).

Conjuntivo⁸⁹. Uma única forma no Pretérito mais-que-perfeito («fora») na contagem, é o único exemplo de uma forma verbal bem definida no passado.

Conclui-se que o uso destes tempos verbais, Presente e Pretérito Imperfeito, é uma estratégia narrativa para conseguir actualizar a acção e possibilitar maior realismo pela proximidade cronológica. Na verdade, as formas verbais são instrumentos do papel da memória, “prolongamentos da sensação que vêm até ao tempo da instância narrativa” (RODRIGUES 1983: 201).

A análise da organização temporal do discurso poderá, igualmente, estender-se a elementos textuais que demonstram a existência de uma sequência cronológica nas novelas, de certo modo consentânea com o amadurecimento do locutor. Como já foi supramencionado, «Deus Ex-Machina» tem o início da sua acção datada no Inverno de 1890, datação essa que é inserida na narrativa, não sendo feita qualquer tipo de referência ao momento em que é escrita. Por oposição, as restantes novelas estão datadas em relação ao momento em que são fixadas no papel: «A Cigana» tem a indicação epistolar “Hammamet, Dezembro, 1930” (AC: 59), enquanto que nas restantes novelas constam os elementos épitextuais, segundo Genette, ou a indicação da data de escrita no final, «Margareta», “*Bougie, Janeiro, 1934*” (MA: 89), «Cordélia», “*Djidelli, Fevereiro, 1934*” (CO: 99), «?», “*Bougie, Março, 1934*” (? : 109), e «O Sítio da Mulher Morta», “*Bougie, Maio 1934*” (OSMM: 141).

Por sua vez, os contos possuem somente a indicação da primeira edição, Maio de 1968, e uma relação passado/presente da ordem diegética: Adriano transporta o passado recente, o último Natal, para o presente, relembrando a possibilidade de transformação oferecida por Paula, e então recusada, mas agora aceite, enquanto que a locutora de “Agora Que Nos Encontrámos” evoca todo o passado da

⁸⁹ Formas no Pretérito Perfeito do Indicativo: «foi», «flagelaram», «passei», «soube», «aperfeiçoei-me», «sai-me»; formas no Pretérito Imperfeito do Indicativo: «morria-se» (2 ocorrências), «apareciam», «era»; Pretérito Imperfeito do Conjuntivo: «houvesse»; Infinito: «resistir», «descrever»; Gerúndio: «levando».

personagem masculina, transfigurando-o, a partir de um acontecimento de há muito, um descarrilamento de comboio.

Em suma, a mesma estratégia discursiva com valor argumentativo, o esbatimento da diferença entre Pretérito e Presente, tem um objectivo diferente nas novelas e nos contos. Nas novelas, a actualização dos acontecimentos legitima o relato sob a perspectiva do locutor; nos contos, o passado é igualmente transportado para o presente como modo de recuperar momentos ou sentimentos perdidos (da parte de Adriano, personagem principal) ou como motivo de avaliação (da responsabilidade da locutora sobre a vida da personagem masculina de “Agora Que Nos Encontrámos”).

a mesma técnica não tem um sentido orientado argumentativamente, na medida em que é veículo da mensagem do autor: é exactamente uma técnica utilizada na exposição da diegese e na conjugação das duas épocas.

4.5.1.1.4- O discurso de auto-desresponsabilização do(s) locutor(es) ao longo do corpus

Não restringindo a argumentação a situações jurídicas, Grize concebe-a como “une démarche qui vise à intervenir sur l’opinion, l’attitude, voire le comportement de quelqu’un” (GRIZE 1990: 40); por isso, na opinião deste autor, o leitor-espectador é também actor, na medida em que se pode distinguir três momentos da sua actividade: **receber** (a disposição de reconstruir a esquematização de quem produziu o enunciado, e ter condições reais para o fazer), **concordar** (não ter objecções a apresentar à esquematização), e **aderir** (assimilar a esquematização do Outro).

Poder-se-á admitir que também num texto literário se manifeste a tentativa de convencer o leitor da conclusão a que deve chegar ou aderir. Esse objectivo poderá ser dissimulado ao longo do texto, no entanto, tendo em conta que o final

A origem da etnia **cigana** e o facto da sua sobrevivência estar associada à marginalidade, simultaneamente ao roubo e ao oculto, faz do aparecimento da cigana um acontecimento estranho no decorrer da realidade:

... e com surpresa geral eis que a cigana tão depressa me descobriu, corre para mim dizendo:

— Hay dos días que te busco... para leerte la buena-dicha... (AC: 66)

Do nada, surge a cigana dizendo que procura o locutor há dois dias, o tempo que já durava a feira de Córdoba e o tempo que ele já não privava com a sua noiva; simples piropo para atrair o freguês ou o homem? Com a facilidade a quem quase tudo é permitido (não esquecendo as formalidades da sua etnia e que ela tem namorado), a cigana combina um encontro num sítio ermo e distante, também marginal, a estação de comboios, que se localizava num descampado, e de onde não se avistava a figura protectora da Lua (AC: 68). Lá, a cigana dá ao locutor autorização para (quase) tudo, não prevendo, certamente, o desfecho do encontro entre ambos: “— Aquí me tienes, hace lo que te da la gana...” (AC: 69)

Depende, então, do leitor deixar-se seduzir pela argumentação do seu locutor: ou ingénuo, acredita nas suas palavras e não valoriza o desenlace inverosímil. Portanto, no caso de «A Cigana», de acordo com Grize, ou recebe, concorda e adere ao relato; ou alerta da intenção persuasiva inerente a toda a produção linguística, põe em causa o contrato implícito entre o locutor e o seu interlocutor, e recebe, mas não concorda nem adere ao discurso do Outro.

Relembre-se o conceito de polifonia discursiva de Ducrot (cf. 4.5), que considera a presença de diferentes sujeitos com estatutos linguísticos distintos num enunciado, representando pontos de vista diferentes partilhados por um locutor.

«A Cigana» pode ser analisada de acordo com os princípios enunciados por Ducrot, sendo distinguíveis as seguintes vozes: do **autor empírico**, aquele cujo nome figura na capa, Manuel Teixeira-Gomes, personagem de carne e osso, e

que escreve uma carta (ou que escreve uma narrativa) para António Patrício, personagem também real; do **locutor**, aquele que fala no Presente do Indicativo e revela as suas experiências passadas a um destinatário; e ainda de **enunciadores diversos**, como por exemplo, os ecos da já referida personagem Pepe Cuadrado.

Tendo em conta alguns dos enunciados de «A Cigana», podemos constatar que no enunciado “Os meus amigos, a fina flor da estúrdia sevilhana, já troçam da minha indecisão.” (AC: 61) subsistem vozes de diferentes origens: para além do locutor (que coincide com a figura de um enunciador), existe um enunciador que corresponde a quem fala na parte do enunciado considerada sintacticamente o aposto, e que especifica quem são os amigos do locutor e representa o discurso de uma consciência cívica e moral sevilhana (“a fina flor da estúrdia sevilhana”); é apresentado também um terceiro enunciador que constata o eco dos discursos gozadores dos amigos do locutor condensados numa só frase (“já troçam da minha indecisão”).

No enunciado “Pepe Cuadrado, o dândi, o cínico, o «calavera», que julga possuir por transmigração a alma de D. Juan Tenório.” (AC: 61), apresentam-se novamente vários enunciadores, dos quais se destacam: o enunciador que corresponde à parte do enunciado que qualifica de “dândi”, de “cínico”, de «calavera» Pepe Cuadrado, apostos passíveis de serem chamados tanto pelos seus amigos como pelos seus conhecidos; o enunciador que condiz com a parte do enunciado que se afirma que Pepe Cuadrado julga possuir a alma de D. Juan Tenório, uma modalização da responsabilidade do locutor (destaque-se a presença do verbo *julgar*, típico de um enunciador que mostra um ponto de vista); e finalmente, o enunciador que se expressa em “possuir por transmigração a alma de D. Juan Tenório”, o que equivale ao ponto de vista do enunciador anterior e será um eco do próprio discurso de Pepe Cuadrado, visto que deverá ter sido ele o primeiro enunciador das suas semelhanças de vida com D. Juan.

Um outro exemplo onde existem mais de dois locutores diferentes é “— Esa mujer — observa ele — no pasa de una vulgar criminal. Goza con tus sufrimientos.” (AC: 61), divisível num primeiro enunciado da autoria do locutor, “observa ele”, e num conjunto de outros enunciados “— Esa mujer no pasa de una vulgar criminal. Goza con tus sufrimientos”.

Este último tem como locutor Pepe Cuadrado e diversos enunciadores cuja identificação é mais complexa que os enunciados anteriores: um primeiro enunciador que corresponde àquele que reproduz a expressão “criminosa vulgar” utilizada para descrever aqueles que tenham cometido algum acto ilícito de pequena monta; um segundo que reflecte o uso da mesma expressão utilizada normalmente para “criminosos de segunda”⁹⁴ associada a pessoas de má índole e que, por isso, deveriam receber qualquer tipo de castigo como os delinquentes; um outro enunciador que utiliza a expressão “criminoso vulgar” no campo amoroso para quem não respeita os sentimentos do outro, devendo também ser castigado; e por fim, um quarto enunciador que faz o mesmo uso da expressão que o terceiro enunciador, mas que também lhe atribui um contexto, visto que se refere à noiva do amigo, e que acrescenta que esta não o respeita, partilhando a responsabilidade de também ser o locutor destes enunciados.

Desta forma, é possível percepção que em «A Cigana» existe um locutor que relata um acontecimento, e que ao reproduzir em discurso directo ou no seu próprio discurso o que outras personagens e outras vozes disseram parece crer tornar a história mais verosímil ou credível, mais fácil de lhe ser atribuível crédito por quem leia o discurso do locutor, na medida em que existem várias vozes que expressam ideias como as suas, tratando-se também de uma partilha da responsabilidade enunciativa, como é o caso de alguns discursos de Pepe

⁹⁴ Também a expressão “criminosos de segunda” é complexa: há um primeiro enunciador que distingue produtos/artigos de primeira ou muito boa qualidade, por oposição a outros de segunda ou de qualidade; um segundo enunciador que aplica as mesmas expressões a pessoas; finalmente, um terceiro que a utiliza contextualmente.

Cuadrado sugerindo um castigo para a noiva do amigo, o que contribui para uma leitura final dos acontecimentos⁹⁵.

Para além da desresponsabilização das acções do sujeito sugeridas por terceiros, o mesmo efeito tem a conjugação do discurso memorialístico com o género da cronística presente em cinco das seis *Novelas Eróticas*, correspondendo, do ponto de vista narrativa ao momento inicial do relato de momentos de viagem do(s) jovem(ns) locutor(es). Passa-se, depois, para a exposição dos encontros amorosos que constituem o cerne da narração. Apesar disso, é legítimo considerar que as experiências amorosas, devido ao segundo plano que ocupam na cronologia da diegese, são argumentativamente desvalorizadas e consideradas acontecimentos que se dão a propósito das viagens do locutor.

No discurso memorialístico, sobretudo quando confessional, o autor aparece como sujeito e como objecto. (...)

Não há praticamente enunciador de um texto que dele não seja personagem, ainda quando pretenda colocar-se de fora. Vamos mais longe: Teixeira-Gomes, por mais anti-subjectivo que se proponha a ser, é sempre visível através da máscara dos narradores de quase todas as suas novelas, da «criatura literária» em que delega a visão e o agir: do mesmo modo, quando fala em seu próprio nome, está-se já objectivando numa personagem de contornos estéticos e irónicos. Daí por certo a impressionante fidelidade do seu discurso literário a um padrão não direi fixo, mas constante no essencial, mau grado um apercebível trajecto para a contenção... (RODRIGUES 1983: 234)

A desresponsabilização do locutor em *Novelas Eróticas* é, então, disseminada pela interferência de outras personagens, seja através da presença do Destino (encarnada em uma personagem ou sugerida na narrativa), pela encaixe subtil do discurso de outrem (analisado tematicamente através de «A Cigana»), ou visível através do desdobramento de vários enunciadores de acordo com a polifonia discursiva. A desresponsabilização dos acontecimentos ainda se apresenta como

⁹⁵ À margem da polifonia enunciativa, o leitor pode ainda verificar que este locutor, como personagem, faz referência a si mesmo em outras situações, verificando-se um desdobramento do “eu” em três do ponto de vista cronológico: 1. o “eu” que viveu os acontecimentos da feira de Córdoba (que corresponde a um passado mais distante; ex.: “Sinto que os meus amores atravessam uma crise agudíssima...” (AC: 60)); 2. o “eu” que experimentou a sensação de proximidade em relação à sua antiga noiva (que corresponde a um passado mais recente; ex.: “Com aquela mesma mulher cuja presença, anos depois de nos separarmos para sempre, adivinhei, senti, num recinto imerso e cheio de gente” (AC: 59)); 3. o “eu” que escreve neste momento a um amigo, que corresponde ao Presente do Indicativo, presente da enunciação, coincidente com o locutor; ex.: “É curioso que seja eu próprio que me constranjo a voltar a um assunto...” (AC: 59).

um derivado ou a propósito das viagens em cinco situações, o que permite estabelecer um padrão narrativo ou assinalar a composição de uma estratégia argumentativa.

Os enunciadores são parcelas do locutor, perfazendo-o na sua totalidade. Ou, como afirma Jean-Blaise Grize, são imagens de quem fala, pois a partir do discurso de um emissor-A, é possível inferir a imagem que A pensa que o seu receptor-B tem de si próprio, e que pode, ou não, ser (re)construída por B no momento de decodificação do discurso. Somos, então, B que reconhece as imagens projectadas de A, no momento da decodificação e análise do texto.

Note-se, então, que qualquer enunciado apela ao discurso do próprio locutor, mas também a pontos de vista ou perspectivas de outros sobre o tema ou assunto em questão⁹⁶. A noção do Outro é, assim, duplamente redimensionada: não só este está sempre presente, no sentido de que se fala sempre para alguém, como o seu ponto de vista de vista e de outros está incorporado no discurso do locutor.

Em suma, tendo por objecto os textos em estudo neste trabalho, contos e novelas, este ponto dedicou-se a abordar a temática da argumentação como elemento intrínseco ao discurso humano. No ponto seguinte, a temática da argumentação do ponto de vista comunicacional conjugar-se-á com a análise de personagens, nomeadamente através do conceito de representação associado à caracterização das personagens femininas.

⁹⁶ "Todo enunciado presenta un cierto número de puntos de vista relativos a las situaciones de las que se habla" (DUCROT 1988: 19).

4.6- As personagens femininas

Os *corpora* partilham traços em comum; para além da temática erótica, as personagens femininas assumem um papel central na diegese.

As protagonistas femininas de *Novelas Eróticas* são belas, jovens, enigmáticas, aparecem por breves instantes ou pouco tempo nas vidas dos locutores, deixando traços indeléveis da sua existência. Primeiro na memória masculina das novelas, depois na escrita, particularmente através da caracterização, da simbologia da antroponímia e do relevo destas na narrativa; e ainda através da referência directa ou indirecta às protagonistas, aferida quantitativamente, indicando o tipo de relacionamento com o narrador bem como a sua importância em cada novela.

De acordo com a cronologia da leitura, a primeira destas personagens é Camila, de «Deus Ex-Machina»: “rapariga encantadora, de farta e negra cabeleira solta” (DEX: 14), uma judia de dezassete anos, de figura tão sedutora, que cativa a atenção do narrador quando a conhece a patinar, num lago gelado da Holanda; aliás, no momento em que se começa a vestir de uma maneira mais adulta, a sua aparência é de uma “deusa da mitologia escandinávia” (DEX: 38). No entanto, Camila não esconde “a criança quase selvagem, loucamente impulsiva e fantasticamente caprichosa que na realidade era” (DEX: 40), evidente no seu gosto por flores caras⁹⁷, na fuga extravagante, e por último, pela adesão aos planos paternos.

Urbano Tavares Rodrigues chama a atenção para a simbologia de alguns dos nomes de *Novelas Eróticas*; relativamente a Camila tem em conta “a sugestão da flor (camélia); e a atracção, fortemente erotizada, da personagem pelas flores”

⁹⁷ Segundo Simone de Beauvoir, a figura da Narcisista, de que Camila possui alguns traços, como é o caso de possuir manias que respeita (ex.: gosto pelas flores), é uma mulher insegura que ultrapassa este sentimento ao sentir-se amada, admirada, desejada (BEAUVOIR 1987: 463), cuja vaidade é insaciável, sendo dependente dos elogios de outrem; despreza o que a rodeia, mas não consente que a desprezem. No fundo, a sua representatividade é atingida através da beleza física e de acessórios, ou todos os meios utilizados para atingir a glória e a fama.

(RODRIGUES 1982: 210). É uma adolescente impetuosa cujo corpo desperta para as sensações, como é patente na lembrança do locutor: “Os meus lábios cobriam sofregamente a carne que aparecia enquanto as mãos teciam em volta do seu corpo uma apertadíssima rede de carícias...” (DEX: 41)

A segunda novela é a mais rica em termos de figuras femininas: uma Noiva andaluza, pouco enamorada, mas possessiva; uma jovem Cordovesa encantadora; e uma Cigana, que dá nome à narrativa. Curiosamente, a única mulher que é nomeada é a discreta ama da Noiva, Gertudes.

A **Noiva** é uma personagem que surge em dois planos: o do presente da narração e o do passado dos acontecimentos relatados. Neste último, fisicamente é descrita como “hermosíssima” (AC: 62), beleza apreciada pelo noivo através das gelosias; assim, por causa da distância imposta, é, nas palavras do seu amigo Pepe Cuadrado, “una vulgar criminal” (AC: 61) que o faz sofrer, sendo por isso merecedora de um castigo, também na opinião de Pepe, pensamento que é reforçado, no leitor, com o seu comportamento de desprezo em relação ao noivo durante a feira de Córdoba; em suma, é caprichosa e desagradável. No presente, quando o narrador pensa senti-la num local público, o que lhe suscita a recordação dos seus “longos e atormentados amores” (AC: 59), a lembrança negativa, é associada, por oposição, ao mito de Orfeu e Eurídice (se o sujeito a amasse, não teria conseguido evitar olhá-la), e à memória duradoura e perturbante do castigo no narrador, ou pelo menos, da telepatia da sua noite com a Cigana transferida para a Noiva.

A **Cordovesa** é uma jovem de boas famílias, que o narrador conhece nas corridas de toiros, acompanhada pelo pai e um primo, e com quem flirta. Do ponto de vista físico, é “rapariga de peregrina beleza” (AC: 63), que se mostra discreta, sedutora e afável.



A primeira impressão que a **Cigana** provoca é a de “a cigana mais encantadora que eu [o narrador] ainda vira” (AC: 66), para lhe ser de imediato, adicionada uma dose, também superlativa, de mistério ao dizer-lhe que o procura há já dois dias, sem qualquer razão aparente ou menção de alguma justificação; depois, são-lhe também acrescentados os adjectivos de “airosa, grácil, flexível” (AC: 66), ou “retaguapa”⁹⁸ (AC: 67). A aura de mistério ganha nova dimensão com o encontro nocturno entre os dois: o comportamento da Cigana é considerado marginal, tal como o ser, mas condiz com o desejo masculino, o que provavelmente faz o narrador lembrar-se da Cordovesa e da Noiva, acabando por manifestar algum sadismo para com a namorada (AC:68-69). De facto, neste momento da narrativa acentua-se o paralelismo entre a Cigana, enquanto o “eros violento é força da natureza” (RODRIGUES 1982: 199), e a Noiva como a correspondente de “a proibição, a fascinação do mal, a mola real da desforra vindicativa que a jovem reclusa exerce sobre o seu paciente enamorado” (RODRIGUES 1982: 199).

Na terceira novela, a protagonista feminina possui um retrato físico distinto, exótico. **Margareta** é filha de branco com indígena sul-americana:

Que mimosa carnação, que imensos olhos de veludo, que opulência de cabelo negro, ondeado, macio! E ritmo nos movimentos, que graciosíssimas proporções desde o busto cheio, invertendo, após a cintura longa e flexível a sua curva harmoniosa na zona dos quadris! (MAR: 79)

Contrária a esta descrição física, o nome da personagem deve-se à mártir Santa Margarida, o que lhe merece o elogio de “linda devota” (MAR: 81), e justifica o local onde primeiro se avistam, uma igreja. A devoção praticada, acompanhada de irmãs e amigas, reforça a imagem de pureza e virgindade, e o desejo de compromisso sério do narrador materializado em “um desses beijos que valem por mil promessas formais de casamento” (MAR: 88), apesar do relacionamento ter sido proibido pelo pai Rodolphi, obstáculo que nunca será ultrapassado, porque rapidamente perderá toda a posição social, concretizando o afastamento também

⁹⁸ Uma espécie de superlativo coloquial do adjectivo “guapa”, equivalente a “guapíssima”.

em termos físicos. A imagem de inocência é reforçada, para além da associação religiosa, pela análise do nome:

... detectar a sugestão da flor (margarida — pureza) e isolar, a partir dos grafemas, simbolizações como a de *gare* (passagem, viagem, em íntima relação sintagmática narrativa), (*a*)*marga* (a estória desfecha em desencanto e tristeza). (RODRIGUES 1982: 198)

A caracterização de Cordélia é novamente exemplo de uma excelsa mulher, “rapariga muito nova, de cabelos adamascados, pescoço delgado, cintura fina, quadris largos e rebeldes, harmonizando-se na curva das coxas — é dançarina e trabalhou todo o Inverno como «corifea»⁹⁹ do corpo de baile do teatro «Lyceu».” (COR: 95); a sua candura (que à semelhança de Camila) convive com a sensualidade, e experiência sexual (inerente à conotação profissional de cortesã) animam a imaginação do narrador. Partilha o nome com a filha do Rei Lear, de Shakespeare, bem como o destino de uma morte injusta e absurda.

... o seu ar infantil e bondoso, e não sei quê de carinhoso na curva do seio que me enterneceia. Nos seus olhos garços a luz reflectia-se em cambiantes. Cordélia! este nome shakespeariano vai-lhe a matar. (COR: 96)

Os meus olhos, acostumados à escuridão, distinguem um braço nu cuja mão acena pela abertura da cortina do leito inferior. Aproximo-me de rastos e beijo a mão, o braço. A mão puxa por mim. Abro a cortina e beijo-a toda: o seio, o ventre, as coxas... Sonho? não; loucura, transporte, êxtase... Os braços frágeis, os seios pequeninos e túmidos, as coxas volumosas e marmóreas... (COR: 97)

Este é o único encontro entre ambos, visto que logo de seguida dá-se a morte de Cordélia. O seu nome, como portador do seu destino, é igualmente analisado por Urbano Tavares Rodrigues em detalhe:

⁹⁹ Urbano Tavares Rodrigues relembra que as danças rituais, na Antiguidade, eram associadas, por exemplo à fertilidade, no equilíbrio das relações entre o cosmos e o indivíduo, e de como as executantes eram consideradas sagradas (RODRIGUES 1982: 84). O facto de Cordélia ser bailarina aproxima-a da definição de hetaera feita por Beauvoir, como sendo a mulher que vive do desejo de agradar à multidão, da exploração, não só do seu corpo, mas também da sua pessoa, e do aproveitamento de todas as situações em benefício próprio (BEAUVOIR 1987: 383-384).

não nos repugna acentuar em *Cordélia* o radical latino *cor, cordis* (coração), sem excluir o elemento *dea* e *lia* (fel) e o elemento *coda* (trança, cauda), que se obteriam por associação de grafemas dispersos no nome, evocando o terceiro a atracção sexual, a mulher-demónio (trata-se de uma bailarina), nem lexemas como *ardente, arder*, que indicariam desde o começo da narrativa o seu trágico desenlace (RODRIGUES 1982: 211).

Aliás, este autor identifica o aparecimento reiterado da figura da bailarina (e por aproximação, a prostituta, retratada em «O Sítio da Mulher Morta»), mediadora do desejo pueril, na obra de Teixeira-Gomes, como “fantasma da sexualidade infantil, figura prestigiosa ou do circo, que só o olhar penetra” (RODRIGUES 1982: 81); a mesma função se identifica na Cigana¹⁰⁰. Apesar de também ser uma figura marginal, como a Cigana, devido às fantasias de infância, a sua morte provoca estupefacção no sujeito, um sentimento de algo inacabado entre ambos, e, de certa forma, de lamento devido à epígrafe de início¹⁰¹, que sugere uma aparição fugaz desta personagem na sua vida.

A mulher de «?» é anónima. A sua caracterização é construída pelo próprio narrador em função da evocação explícita da figura de Brunehilde, personagem da mitologia germânica, protótipo da virgem pura, defendida por um escudo de chamas inultrapassável, e que espera pelo seu herói. Paralelamente, o uso da palavra «deusa» é uma invocação implícita do retrato de Afrodite ou Vénus; ou seja, ? é a encarnação do modelo ideal feminino, tal como Camila ao assumir uma postura mais sofisticada.

... os seus olhos brilhavam como estrelas? E o ritmo dos movimentos, a frescura da pele, a graça do riso! Sentia-se-lhe a carne firme escorregar debaixo da roupa, que antes lhe descobria do que vendava as formas. Tudo se adivinhava suavemente modelado mas livre. E o peito? sob a alvíssima seda da blusa os seios disparavam, como duas cidras, erguendo os bicos... Ela avança, à frente do cortejo de fardas doiradas, como que embalada nas harmonias do coro, tal como uma imperatriz asiática, ou uma deusa. (? : 105)

¹⁰⁰ A cena do encontro entre a cigana e o sujeito revela a concretização da libido pueril como evocadora de uma transgressão: os espasmos voluptuosos e a plenitude da acção sexual, são, segundo Bataille, sinais de perigosa transgressão e de evocação da morte (BATAILLE 1988: 12).

¹⁰¹ *Mais n'est-tu pas toi-même un jet d'eau qui s'irise/Et qui vers l'infini s'élance et puis se brise ?...* Philéas Lebesgue.

“Deusa” caracteriza esta mulher, que pertence certamente à alta sociedade, sendo também por isso impossível de possuir. A descrição da indumentária e dos acessórios¹⁰², a relação que o seu corpo estabelece com estes e com o que a rodeia, corrobora este epíteto.

Vem ricamente vestida. Sobre o corpete de brocado roxo, em redor do pescoço e caindo-lhe até meio do peito, uma artística renda de oiro e pérolas; os braceletes, mais largos que a mão travessa, de platina fosca e iluminados por esmaltes bizantinos, no mesmo estilo do enorme diadema que lhe cinge a cabeça e dos brincos desmedidos que lhe tocam nos ombros. Conjunto hierático, suavizado pela doçura do seu sorriso, e pelo modo como os seus dedos brancos, de luar, acariciam tudo em que tocam... (? : 106).

O avolumar de dados imprecisos contribui, com efeito, para adensar o mistério sobre a identidade da mulher aristocrata que nunca é desvendado, pois dela o narrador nada tem mais que um beijo ardente e um punhado de cabelos, arrepelados involuntariamente.

Em «O Sítio da Mulher Morta», sobre **Júlia**, antiga prostituta e boa mulher pobre, a primeira alusão desta é de que é “lindíssima rapariga de costumes” (OSMM: 118), maltratada pelo amante, e por isso, mesmo sem nunca a ter visto, o locutor se questiona se teria sido por ela que o ajudou. A primeira visão dela é de “um quadro de sol sustendo uma figura de rapariga, que aos meus olhos encadeados mais pareceu uma visão sobrenatural” (OSMM: 125), fazendo-o lembrar uma primeira paixão homónima:

Ela era o retrato vivo e exactíssimo de uma Júlia de quinze anos que eu, muito em rapaz no Porto, amara e desejara ardentemente, não lhe tendo alcançado as primícias porque ela me as recusasse, mas porque as circunstâncias o haviam impedido. (OSMM: 126)

Júlia transformada em **Marta**, fruto da cobiça entre os homens e do ciúme de parte das mulheres da terra, é sob ela que pesa a morte, caso traia o amante; a metamorfose acarreta também mudança de tratamento para com o locutor, a

¹⁰² Simone de Beauvoir chama a atenção para o duplo carácter da *toilette* feminina, manifestando simultaneamente o estrato social a que pertence e realizando o seu próprio narcisismo: “através dela, a mulher que sofre por não *fazer* nada, acredita exprimir o seu *ser*.” (BEAUVOIR 1987: 338) Cuidar de si mesma é a sua função, que permite recriar-se na sua imagem.

primeira tuteia-o (o sexo aproxima os amantes), a segunda respeita o voçamento social. Acerca do nome próprio Marta, pode ter-se em atenção o “monossílabo *mar*, associado à origem, à cópula, o regresso à Mãe Natureza, e os parónimos *morte*, *marta* (RODRIGUES 1982: 212); ela reclama sobre si a desgraça ao tornar-se imprudente no relacionamento que mantém com o patrão, tal como a Noiva de «A Cigana» ao desprezar o namorado. No entanto,

o nome de luz que a personagem tivera em jovem e que usara no campo da prostituição, remete-nos para o campo semântico do império e do fascínio (Júlio César). O adjectivo *júlio*, *júlia* existe, e com esta conotação, é empregue por Castilho.” (RODRIGUES 1982: 123)

De facto, Júlia torna-se Marta, de prostituta passa a simples rapariga do povo, iniciando-se o declínio do seu magnetismo, da sua existência. Será com certeza este movimento descendente que leva Urbano Tavares Rodrigues a considerar Júlia/Marta uma personagem complexa, somente ultrapassada no estatuto das personagens pela personalidade ambígua e traços físicos descritos de Camila, que se opõem às restantes, planas (RODRIGUES 1982: 148).

Se para o locutor o relacionamento é a concretização de “horas de luxúria insatisfeita” (OSMM: 128) de há muitos anos, uma espécie de ressurreição do passado do narrador em termos amorosos e relacionais, Júlia ou Marta deixa-se levar pelos sentimentos e morre por amor. Morte poética: morre sorrindo com uma bala no coração, e dias depois naquele local nascem flores roxas (cor da paixão), mais comuns no Algarve, proveniência de Marta, porque Júlia permanecerá para sempre imortal: “e a Marta jazia morta...” (OSMM: 141).

Nesta novela, figura também a mulher do sujeito, grávida e macambúzia (OSMM: 133), anónima: o relacionamento infeliz que mantém atribui-lhe esse estatuto sem afecto. De certo modo, vaticina a relação extraconjugal do marido,

ao referir-se-lhe, ironicamente, à beleza da nova cabreira, apelidada de “preciosa aquisição” (OSMM: 123), mesmo antes de ele a ver¹⁰³.

O protagonismo destas personagens pode igualmente ser apreciado através da aferição e análise de dados quantitativos: os nomes próprios femininos ou fórmulas equivalentes confirmam o relevo das personagens femininas principais em cada novela, e consequentemente a importância das relações afectivas estabelecidas.

Por exemplo, tendo em conta a novela «Deus Ex-Machina», a forma «Camila», nome da personagem principal feminina, ocorre 50 vezes num total de 42 páginas, significando que esta forma ocorre à média de 1,19 por página.

Em «A Cigana», a expectativa é que a forma «cigana» seja aquela com maior frequência, o que justificaria o título da novela: a forma «cigana» ocorre 0,91 em 12 páginas; no entanto, se tivermos em conta as formas lematizadas¹⁰⁴ de «cigana» a forma em causa ocorre em média 1 vez por página. Se considerarmos a forma «noiva» obtemos exactamente o mesmo resultado. E considerando a única ocorrência de «cordovesa», percebe-se que a jovem não assume um lugar destacado na novela, de maneira que a atenção do narrador centra-se entre a Cigana e a Noiva; a tensão da narrativa concentra-se também nestas duas personagens através do relacionamento do “eu” masculino com as mesmas, tendo o relacionamento com a Cigana despoletado o conflito final.

Em «Margareta», a forma que intitula a novela ocorre 21 vezes em 13 páginas, ou seja, a ocorrência média por página desta forma é de 1,61. Se se tiver em conta também as formas «Margarida» e «Margaret» que aludem directamente à

¹⁰³ Cf. o curioso paralelismo de Beauvoir entre a esposa e a prostituta (BEAUVOIR 1987: 370).

¹⁰⁴ “Lemmatisation involves the reduction of the words in a corpus to their respective lexemes — the head word form that one would look up if one were looking for the word in a dictionary” (MCENERY 1996: 41); por exemplo, as formas «belos», «bela» e «belas» correspondem ao lema «belo».

personagem principal feminina, existe um total de 26 formas relevantes que ocorrem à média de 2 por página.

Numa novela de 6 páginas, o nome Cordélia ocorre 6 vezes, o que dá a razão de 1 vez por página, e a palavra «bailarina», que ocorre em sua substituição, ocorre 5 vezes, o que dá uma razão de 0,8 por página; juntando as ocorrências de «Cordélia» e «bailarina», chegamos à conclusão que esta personagem é referida directa ou indirectamente à razão de 2,16 por página.

Na novela «O Sítio da Mulher Morta», de 28 páginas, a forma «Júlia» referente à identidade verdadeira da personagem feminina principal ocorre 24 vezes, isto é, uma média de 0,85; mais uma vez, ao se ter em conta a forma «Marta», a identidade falsa, 11 ocorrências, esta aparece à razão de 0,39 por página, e juntando as formas «Júlia», «Marta» e «Júlias» perfazem um total de 37 referências à personagem em questão, uma média de 1,32 ocorrências por página¹⁰⁵.

As frequências dos nomes próprios assumem maior relevo ao tomar em conta que nas quatro últimas novelas, as personagens femininas são mencionadas depois de algumas páginas introdutórias, reservadas a introduções mais longas equivalentes a *fait-divers*; na segunda, embora a alusão à Noiva seja constante, o aparecimento da Cigana dá-se na fase final da acção; somente em «Deus Ex-Machina», a presença de Camila é constante desde o início da acção. Em

¹⁰⁵ Estes cálculos foram realizados tendo em conta as páginas, a medida visual do leitor. Pode ainda ser realizada uma outra contabilidade, de acordo com os dados objectivos que temos considerado, ainda que não expressem a relação física que o leitor tem com o papel.

Assim, pode ser considerado que em «Deus Ex-Machina», que possui 3 662 formas, a forma «Camila» ocorre 50 vezes (aliás, de acordo com o *Hyperbase* é a forma com conteúdo semântico que mais ocorre nesta novela), ou seja, tem relativamente às outras formas uma taxa percentual de ocorrência de 1,365.

Relativamente à novela «O Sítio da Mulher Morta», de 2 476 formas, a forma «Marta» ocorre 11 vezes, o que significa uma percentagem de 0,449, enquanto que a ocorrência de 24 vezes da forma «Júlia» significa uma percentagem de 0,969; no entanto, tendo em conta o elo que o locutor estabelece entre as duas, ao ponto de as considerar uma única personagem, a referência de 35 formas materializa-se em 1,413 por cento. Estas são duas das formas que têm maior ocorrência nesta novela, mas a que detém o maior número de ocorrências é a forma «Cravo», o amante de Marta, cuja forma ocorre 34 vezes, justificando a sua percentagem de 1,375 ou o seu peso na novela, o que se explica pelo facto desta personagem criar um triângulo amoroso juntamente com Marta e o locutor, e consequentemente representar uma ameaça para ambos.

contrapartida, esta última é a única novela que não tem um título co-referencial da personagem feminina principal, mas a uma personagem masculina.

No que diz respeito a marcas linguísticas destas personagens, verifica-se que a forma «ela» assume uma frequência suficientemente significativa para fazer parte do índice hierárquico; o registo de 131 ocorrências de «ela» acusa uma frequência elevada ao ter em conta que todas as partes deste *corpus* são compostas por personagens femininas.

O uso do pronome pessoal não garante a interpretação adequada, cuja averiguação é dificultada pela elevada frequência da forma. Apesar disso, as contagens das ocorrências confirmam o destaque das personagens femininas, podendo verificar-se a sua subfrequência relativamente a cada parte: «Deus Ex-Machina» e «O Sítio da Mulher Morta» têm o maior número de ocorrências (43 e 44, respectivamente), sendo também as partes mais extensas; «A Cigana», «Margareta» e «?» apresentam valores aproximados, mas expressivos: 14 ocorrências na primeira a serem distribuídas entre três mulheres, 15 ocorrências na segunda a ter emprego relativamente à protagonista, e 11 ocorrências, uma subfrequência assinalável para uma novela, apesar de uma extensão reduzida, cuja protagonista é anónima. Finalmente, «Cordélia» assinala somente 4 ocorrências da mesma forma, certamente menos utilizada devido à mesma função que assume a forma «bailarina».

Ainda é de acrescentar o uso do mesmo pronome em espanhol, «ella», uma única vez em «A Cigana», o que significa que nesta parte é de ter em mente o total de 15 ocorrências do pronome pessoal feminino.

É identicamente pertinente efectuar um levantamento da forma lematizada e polissémica «mulher», total de 43 ocorrências; 26 ocorrências podem ser agrupada em quatro conjuntos: a «mulher» como **sinónimo de «esposa»**: 17 ocorrências (destas, particulariza-se a mulher-objecto de desejo, 1 ocorrência em

«Deus Ex-Machina», 2 em «Cordélia» como “mulher do oficial da marinha” e as 8 ocorrências como «esposa» especificamente do locutor da última novela), evidenciando uma intenção de matrimónio nas três primeiras novelas; a rapariga que demonstra ser «mulher feita»: 2 ocorrências em “Deus Ex-Machina”, como justificação do procedimento sedutor de Camila, ao qual é impossível resistir, apesar dos seus dezassete anos; a «mulher» má, que magoa: 5 vezes, das quais se destacam duas em “A Cigana”; a **mulher gorda** (uma personagem secundária em “A Cigana”): 2 ocorrências.

Apesar dos limites interpretativos da abordagem informática, os dados demonstram que as ocorrências lexicais mais recorrentes são que confirmam o destaque das personagens femininas enquanto construções do locutor: os antropónimos das protagonistas são frequentes, referidas, directamente ou não, através de ocorrências sinónimas ou do pronome pessoal de 3ª pessoa do singular feminino, cujas ocorrências são passíveis de aferir quantitativamente.

Quanto às personagens femininas da pena de David Mourão-Ferreira, o conto “O Viúvo” apresenta o triângulo feminino da vida de Adriano, advogado de sucesso, mas infeliz. A única presença feminina efectiva na acção é a da amiga Rita (para além de sua mãe, velhota surda viúva de general é personagem secundária), no entanto os dois outros vértices são compostos pela esposa, Elsa, e pela amante falecida há cerca de um ano, Paula.

Adriano ausenta-se de Lisboa na época natalícia para reflectir sobre alguns momentos da sua vida, relembrando a sua juventude e a relação com Paula, e identificando-se sempre como viúvo, apesar dos empregados do hotel não lhe acreditarem. A verdade conhecê-mo-la quando Adriano se encontra com Rita, e conversa sobre Paula: sente-se viúvo, não de facto, como estado civil, mas afectivamente.

Adriano vai para o sítio onde costumava passar as férias na sua juventude¹⁰⁶, local de residência de **Rita Bandeira**, amiga de longa data de Adriano com quem tivera um relacionamento quando jovens; é uma mulher extravagante e irreverente: conduz um carro desportivo vermelho e assume uma atitude liberal para com as suas relações amorosas.

De que mistura de episódios, reais ou irreais, se fora criando, também ali, a respeito da Rita, a lenda que a envolve e que a persegue...? Não seriam, com certeza, muito diversos na essência, apenas na dosagem, daqueles que em Lisboa se contavam e que faziam dela, mesmo em Lisboa, uma figura quase fabulosa. (OV: 43)

Elsa é a mulher que Adriano considera morta, recolhida ao “jazigo de família” (OV: 49), ou seja a casa dos sogros, contraditoriamente à amante, Paula, realmente falecida; a sua presença ausente ajudar a definir os sentimentos do narrador através do seu presente do último Natal, um par de luvas, cujo simbolismo é o de evitar o “contacto directo e sem precauções com a matéria impura” (CHEVALIER 1994: 422), a sua vida de Lisboa.

Este conto difere das anteriores novelas por colocar a personagem masculina em primeiro plano, começando pelo título: Adriano é o princípio e o fim da história, pois são os seus sentimentos que a compõem. E será esse também o caso do conto seguinte que, apesar de ter como entidade narrativa uma personagem feminina, é centrado na vida do personagem masculino que nem sequer se manifesta verbalmente.

No conto “Agora Que Nos Encontrámos”, a personagem feminina é extremamente complexa e introduz outro(s) elemento(s) característico(s) da libido masculina. O título é o mote de uma narrativa sobre duas pessoas que se encontraram há vinte atrás num vagão-restaurante de um comboio, havendo a urgência de reviver o passado que nasce do acidente e da destruição e a conseqüente busca de uma verdade: o descarrilamento do comboio em que os

¹⁰⁶ O regresso às origens, a procura do “eu”, aparece, do ponto de vista semiótico representada através da imagem do “farol” (OV: 13-14), que simultaneamente representa a indicação do caminho (certo) a seguir.

sujeitos viajavam, e no qual a personagem masculina ficou terrivelmente ferida e a narradora não se salvou. O enredo tem também origem na situação que o homem vive neste momento: o estado de semi-(in)consciência provocado por uma operação, semelhante ao de um acidentado. Aliás, inicialmente, parece ser um encontro íntimo entre os dois conhecidos o que se vive no momento, devido ao clima de proximidade conotado com a referência aos lençóis, e pelas carícias do sujeito pelo corpo da personagem masculina. Depois, o leitor é levado a pensar que se reencontraram aquando de uma operação a uma úlcera no estômago do homem, e que a narradora, nunca nomeada, seja alguém do corpo médico, ou que se encontrava no hospital, ou ainda que pudesse ser uma alucinação estimulada pela anestesia, até porque circula à vontade na casa de saúde: “Não te inquietes. Descansa que ninguém me viu entrar. E que vissem? Já sabes como posso circular à vontade nesta casa de saúde.” (AQNE: 69)

Estranhamente, ela tem um conhecimento omnisciente de tudo o que se refere àquele homem, desde a sua história clínica à cicatriz que tem na cara ou à barra de alumínio da perna:

Porque há-de espantar-te o pormenor com que sei tudo isto? Não o tens tu próprio contado a tanta gente? Também aos meus ouvidos havia de ter chegado... Mas vês? Já passaste por momentos muito piores. Em que se compara esta banalíssima operação, a que ontem à tarde foste submetido, com esse desastre de há vinte anos? E quem pensava, nessa altura, que tu virias a salvar-te. Desta vez, pelo contrário não é caso para preocupações. Uma úlcera! Uma úlcera no estômago! Só se fosses muito piegas é que estarias inquieto por uma coisa tão simples. (AQNE: 68)

Inclusive, o que são os seus pensamentos mais secretos, sonhados ou vividos, de que é exemplo a longa narração, que inicialmente se passaria numa cave do Bairro das Janelas Verdes, para de seguida o homem se encontrar já na rua, ou mesmo em Amesterdão: visto um espectáculo de *strip-tease*, ele encontra uma “rapariga magra” (AQNE: 70), de casaco preto de peles (possivelmente nua), mas descalça, que o alicia num francês perfeito para um espectáculo privado, ao qual, apesar da exorbitância pedida, anui. O reconhecimento destes pensamentos da parte do homem fazem-no ficar aterrado. A descrição da rapariga torna-se

cada vez mais completa: cabelos curtos e pretos, vistos por trás, tal como a nuca de marfim, contrastante com “um inquietante aspecto de força animal” (AQNE: 71), dado pelas sombras das partes do cabelo recentemente rapadas, bem como com a delicadeza da sua figura, o que faz aumentar em muito o seu interesse e o valor investido, e impondo-se, nesse momento, para o homem o desejo da figura da “dominatrix”, a mulher autoritária. Segue-se uma perseguição surrealista numa “uma antiga carruagem de caminho de ferro” (AQNE: 72), o que faz parecer com que o homem reconheça na prostituta a narradora; aliás, já se tinham revelado entre a narradora e a prostituta elementos similares: ambas estão de casaco de peles e descalças, uma atitude contraditória de luxo e despojamento. É chegado o fim do corredor, no entanto ainda existe mais uma carruagem, “um simulacro do vagão-restaurant, em perspectiva cenográfica, com as duas filas de mesas, todas desertas” (AQNE: 74), o local do espectáculo, onde aparece outra rapariga exactamente vestida (ou quase despida?) como a narradora, e que cativa completamente a atenção do homem, apesar de aquela sublinhar que nada mais têm em comum. Esta segunda profissional é ruiva, tal como a cor do seu demoníaco púbis, e os seus peitos volumosos excitam por demais a personagem masculina, para depois a ilusão da sensualidade se transformar num pútrido esqueleto, imagem da qual se escapa através de uma porta automática, a correr e a coxear para a rua, onde depara com “balão oblongo somente cheio de ar — um enorme preservativo que pretende criar a ilusão de um falo gigantesco. E aquilo parece-te a caricatura da ilusão do próprio desejo.” (AQNE: 75)

Chega então ao fim a narrativa deambulatória. A narradora revela a verdade; durante a operação deu-se um problema com a anestesia, do qual assume toda a responsabilidade, pretendendo também elucidá-lo de que poderia ter morrido muitos anos antes, o que não aconteceu devido ao Destino:

Mas sabes, ao menos, que fiquei a chamar por ti? Sabes ao menos, que não desejava, pela minha parte, que tão depressa tivesses saído? É que o espectáculo — como te hei-de dizer? — não tinha realmente terminado. (AQNE: 75)

E a revelação é dupla: o homem está morto (verdade constantemente adiada nesta espécie de limbo purgatório) e a narradora revela-se como sendo o que ele procurava em todas as mulheres.

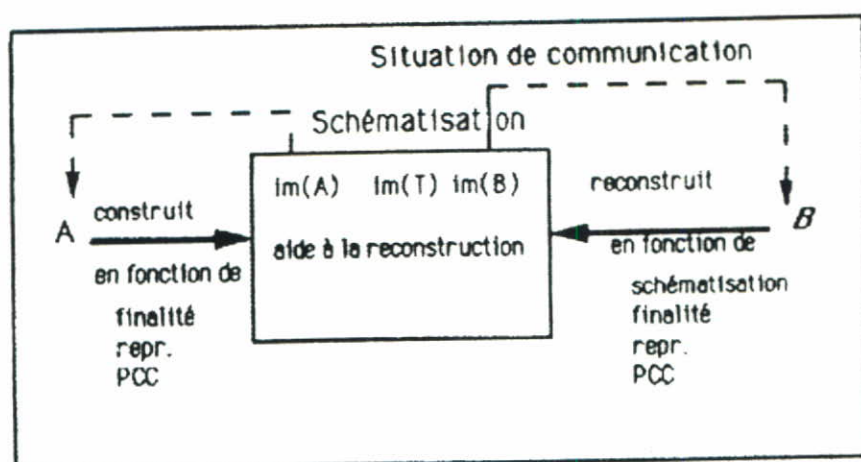
4.6.1- A noção de representação em Lógica Natural

Nos primeiros pontos de 4.5, foi enunciado que a actividade argumentativa não se vê confinada a situações específicas e que está marcada através das formas gramaticais e lexicais e ocorrência. A argumentação poderá ser também comunicada através de figuração.

Segundo Grize, para a Lógica Natural, o discurso deve ser objecto de estudo tendo em conta os seus conteúdos, isto é, as noções neste expressas e designadas por um nome comum: uma noção “renvoie à des propriétés communes et il est possible de la définir” (GRIZE 1990: 23).

A palavra *comunicar* pode ter dois sentidos: a ideia de transmissão, de troca de alguma coisa, e a ideia de estar em relação com algo, que deriva do latim cristão *communio* (GRIZE 1990: 27). O que significa que a comunicação é uma actividade a três termos, já que há sempre «alguém» que comunica «algo» a «outrem». Todas as análises sobre esta acção terão que ser sobre as duas relações binárias consequentes: «alguém comunica algo» e «alguém comunica com outrem».

No quadro 7, «alguém» é A e «outrem» é B. Do ponto de vista abstracto estas letras não designam uma situação específica, mas sim um ponto de vista teórico aplicável a uma situação de interlocução, visto que são lugares a serem ocupados por sujeitos “verdadeiros”, com todos os seus possíveis constrangimentos psicológicos e sociais; por isso, numa situação normal de comunicação estes lugares são comutáveis, e B, por exemplo, poderá também corresponder a um indivíduo ou a um conjunto de várias pessoas.



Quadro 7: A representação discursiva

in GRIZE 1990: 29

Quando A se dirige a B fá-lo tendo em conta vários elementos: o seu conhecimento sobre o assunto em questão, o conhecimento de B sobre o mesmo assunto, o interesse de ambos sobre o mesmo, a idade de B, a sua experiência de vida... Ao comunicar, A organiza o seu discurso, ou como afirma Grize, constrói uma **esquematização**, tomando estes valores em conta; depois, a esquematização de A vai ser apreendida de uma maneira que poderá ou não ser ligeiramente diferente da intenção de A, dado que a reconstrução de uma esquematização nunca é isomórfica à sua construção, o que, mais uma vez, depende do investimento de B ou dos “ruídos” deformadores existentes.

Isto significa que para ter um discurso sobre algo, A tem ter uma ideia prévia ou uma **representação** sobre o assunto em causa, bem como daquele a que se dirige; efectivamente, “falar das representações que A tem de B” é uma expressão, já que nunca se representa a totalidade de uma pessoa, mas alguns dos seus aspectos, como os seus conhecimentos e os seus valores morais. O mesmo se aplica ainda às representações que A tem sobre si mesmo e sobre o tema de conversa. Ao reconstruir a esquematização de A, B fará o mesmo: reconstruir as representações A, B e do assunto a partir das suas próprias. Consequentemente, nem A nem B têm acesso directo às representações um do outro; o que conta são as representações que cada um tem sobre as representações do outro.

Falar ou escrever são actividades criadoras que dão origem a uma esquematização, cujo processo depende da organização de algo, um conteúdo, por alguém: o uso das palavras tem por intenção alcançar um sentido¹⁰⁷. O sentido específico de um discurso reenvia o interlocutor para conhecimentos prévios que já detém sobre a realidade, a que se dá o nome de **pré-construídos culturais**¹⁰⁸, sendo esta sabedoria suficientemente geral para que seja partilhada no essencial por todos os agentes do discurso.

A organização do sentido é uma finalidade de A, (como emissor, pode escolher as palavras ou a estruturar o discurso), dando-se a produção de sentido diante do interlocutor e em sua função pode ir sendo alterada ou rejeitada, como consequência natural do *feed-back*. Se o principal objectivo de A é transformar uma representação de B, é fundamental o mínimo de entendimento prévio.

Construir uma esquematização, a partir de uma representação da realidade fictícia ou não, é um acto semiótico, "**c'est donner à voir**" (GRIZE 1990: 37). As representações agilizam o processo discursivo, já que pressupõem um conhecimento prévio, mais ou menos estabelecido e comum entre intervenientes discursivos. Por isso, Grize afirma que a esquematização propõe imagens, que se vão tornando mais nítidas ao longo do discurso do interlocutor. Todavia, uma esquematização não é só feita de imagens, contém também marcas que ajudam à sua reconstrução.

Comunicar é, então, uma actividade progressiva que se efectua pela reconstrução de pontos de contactos anteriores ao discurso, dependentes de um contexto

¹⁰⁷ "... il s'agit d'organiser un matériau verbal, c'est à dire des signes (les mots) qui renvoient à des préconstruits culturels. Seulement, toute manipulation de mots a pour effet d'en aménager le sens. (...) Ainsi l'activité de schématisation est créatrice de sens." (GRIZE 1990: 35)

¹⁰⁸ "L'emploi d'une langue naturelle fait que les signes utilisés ont toujours déjà un sens. Même si les mots de la langue renvoient à des notions, chacun d'un possède un noyau suffisamment commun pour permettre la communication. Je n'exprime pas la même pensée — et mon interlocuteur le sait — si je parle de «chat» ou si je parle de «chien»." (GRIZE 1990: 30)

cultural, reelaborados durante o processo, e em função de uma intenção subjacente.

Já foi examinado o discurso do locutor de *Novelas Eróticas* e demonstrada a intenção de persuadir o leitor da sua desresponsabilização dos acontecimentos. O modo de construção de representação das personagens femininas é igualmente uma estratégia de distanciamento do sucedido baseado em modelos discursivos como se demonstra.

4.6.2 - Os modelos de representação femininos enunciados a partir das personagens femininas mais relevantes

Anteriormente, procedeu-se à caracterização das personagens femininas, interpretando-as a partir das formas que as designam nos textos em análise. Pode, contudo, ser estabelecido outro tipo de correlações do ponto de vista cultural: serão descritos os modelos femininos expostos por Nathalie Heinich, com os quais se pretenderá elucidar a caracterização das personagens dos textos em análise, juntamente com a enunciação com outros modelos, estes assentes em pressupostos comunicacionais, aspectos materializáveis para a Lógica Natural. Também será analisada a expressão cultural do texto no isolamento de elementos do domínio do erotismo masculino.

Nathalie Heinich desenvolveu um estudo através de um extenso corpus (250 títulos, incluindo romances, novelas, contos, peças de teatro e filmes, independentemente da sua qualidade) sobre as diversas funções da mulher na ficção ocidental, ou como ela lhe chama, “espaço de possibilidades oferecido à carreira feminina” (HEINICH 1998: 16), que podem definir-se como jovem casadoira, esposa e mãe, amante e solteirona, opções que não dependiam somente da mulher, e que são bastante redutoras a priori. No entanto, o estudo não tem um propósito de classificar nem simplificar o que terá sido o percurso feminino; antes, o seu objectivo é revelar “especificamente o que estrutura um

conjunto de representações colectivas, do qual cada romance é apenas um caso particular” (HEINICH 1998: 19), isto é, provar a estabilidade do modelo apresentado¹⁰⁹.

Heinich fala de **estados da mulher**¹¹⁰ devido à existência de uma configuração relativamente estável de figuras femininas pois constata a presença de um

pequeno número de «estados» devidamente estruturados, definidos por alguns parâmetros, e cujas mudanças obedecem a regras precisas. Cada estado é, portanto, exclusivo relativamente a qualquer outro, sem o que não estaríamos perante um sistema estrutural — fechado e saturado —, mas face a um simples repertório de figuras, indeterminado e infinitamente extensível. (HEINICH 1998: 17)

Ao longo destes três séculos verifica-se uma continuidade histórica no que diz respeito ao estatuto económico das mulheres e ao controlo moral da sua vida sexual, que se resume à palavra dependência, particularmente da mulher em relação ao homem. Qualquer fuga a esta colocava a mulher numa situação marginal para ser encarada pelo homem. Por isso, os critérios que definiam a posição ocupada pela mulher eram exactamente o modo de subsistência económica e a disponibilidade sexual. No entanto, existe ainda outro critério fundamental na classificação dos estados da mulher: a existência de um vínculo jurídico e/ou afectivo, ou não, que unia a mulher ao homem. Apesar de tudo, “a antiga estruturação da identidade feminina não caducou, subsiste num imaginário profundo, em particular na sua dimensão psíquica e mais interiorizada, que releva da psicanálise” (HEINICH 1998: 359), que existe somente enquanto “consciência melancólica de uma ordem que perdeu a sua razão de ser sem nunca

¹⁰⁹ São feitas algumas advertências relativamente ao estudo: o seu período de validade é de três séculos (divide-se em: antecipação do sistema, o romance da segunda metade do século XVIII; apogeu do sistema, o romance oitocentista; prolongamento do sistema, o romance da primeira metade do século XX); a sua configuração não é universal, restringindo-se à sociedade ocidental; os estados de mulher descritos não foram vividos, são estados de mulher fictícios; a ficção deve ser entendida como “uma via de acesso à experiência real, da qual é tanto o efeito quanto o motor” (HEINICH 1998: 21); enfim, são “formas romanescas de construção da identidade feminina” (HEINICH 1998: 21).

¹¹⁰ Decifrar estes estados da mulher na ficção ocidental não compete a uma única ciência, mas a um esforço pluridisciplinar conjunto da Antropologia, Sociologia da Literatura e Psicanálise assumido pela autora, já que o objecto de estudo é uma configuração mental que se apresenta como estrutura recorrente através da ficção: “o romance não é o seu objecto (literário) mas antes o terreno (antropológico)” (HEINICH 1998: 22). O estudo da identidade feminina não seria então conseguido, se não possibilitasse a convergência de diversas ciências.

se ter extinguido” (HEINICH 1998: 359) devido à emancipação da mulher, iniciada com o movimento cívico no início do século XX.

Um primeiro destes estados, pré-estado de mulher ou de pré-nubente, é o **estado de rapariga**. A passagem do estado de rapariga ao estado de mulher provoca a primeira, muitas vezes, uma crise identitária aquando da chegada do casamento; o luto do primeiro estado possibilita a passagem ao seguinte, porque aquela que é biologicamente sexuada passa a sê-lo institucionalmente¹¹¹:

o momento em que se dá a passagem do mundo não habitado por homens de sexualidade neutralizada (neutralizada pelo interdito do incesto para os homens de família, pelo sacerdócio para os padres ou pela divindade de Cristo), para o mundo habitado pelos homens, moldado pela diferença dos sexos, assombrado pela sexualidade. (HEINICH 1998: 28)

Uma rapariga com futuro é, então, uma rapariga com casamento em perspectiva¹¹².

Seguem-se, então, os estados da mulher que se dividem em quatro: a primeira, a segunda, a terça¹¹³ e a não ligada. Uma mulher podia experimentar mais que um estado, teoricamente¹¹⁴ sem qualquer tipo de constrangimento de ordem sequencial, ou ainda experimentar todos os estados.

Resumidamente, o lugar de **primeira** corresponde ao de mulher legítima, pelo casamento (laço jurídico) e pelo coração (laço afectivo). A **segunda** é a amante, aquela com quem o homem não tem uma relação oficial (inexistência de laço jurídico), mas com quem mantém um relacionamento (situação afectiva). Uma

¹¹¹ Esta crise de identidade que se deve à passagem de um estado ao outro, é agravada pela mudança de nome; no entanto, é sintomático como a condição feminina pode obrigar durante a sua vida a várias passagens de estado e consequentemente de nome, como por exemplo da terça que não o tem, é a «Menina», às freiras que mudam de nome e utilizam pseudónimos, assim como às grandes cortesãs ou atrizes que podiam também usar um nome próprio precedido de determinante artigo definido.

¹¹² Beauvoir assinala vários casos em que a carreira guardada para as mulheres é o casamento (cf. BEAUVOIR 1987: 100; 193 e seguintes), ou seja, o casamento possibilita o reconhecimento social através do marido, chamado de “êxito passivo” (BEAUVOIR 1987: 125).

¹¹³ No original em francês, “tierce”.

¹¹⁴ Não num romance de formação, por exemplo, onde há processos narrativos e morais que o conduzem.

segunda pode ainda ser uma jovem que, pela sua iniciação sexual, se tenha convertido em amante, ou que simplesmente não se apresente como desposável. Ou ainda, como menciona Heinich, o caso paradigmático de *Rebecca*, de Daphne du Maurier cujo título do romance corresponde ao nome da primeira mulher, falecida, ausente, sendo a segunda a mulher do presente, que só poderá ser a primeira, de facto, quando ultrapassar os complexos de inferioridade social, sentimental e de posterioridade¹¹⁵ em relação à primeira.

A **terça** é a mulher que não o é: não tem relação com o mundo masculino e só platonicamente tem acesso ao mundo feminino, pois muitas vezes assume o lugar de governanta da casa ou de preceptora das crianças, ou seja, pode ter funções de gestão e organização da casa ou de educação das crianças, mas no fundo, são objectos que não são seus, que não possui. Caracteriza-se também por poder ser uma solteirona, com escassos recursos económicos, mas com capacidades intelectuais que lhe permitem sobreviver.

A **não ligada** é aquela que desligou a subsistência económica da disponibilidade sexual: a mulher emancipada, também de certa forma marginalizada pois a sociedade não convive com a mulher, por vezes, de educação superior, o que já é incómodo, e que escolhe o seu homem ou quando o quer. É a concretização dos tempos de mudança provocados pela Revolução Industrial que conhece o seu apogeu na figura da *garçonne*.

Heinich convida o seu leitor a juntar mais dados ao que ela considera ser um *corpus* extensível. Lançado o repto, e dado que as *Novelas Eróticas* preenchem o quesito temporal¹¹⁶, é interessante constatar que os estados de rapariga e mulher

¹¹⁵ Mesmo que um texto possa apresentar uma leitura diversa, uma primeira é-o sempre, nem que seja do ponto de vista cronológico.

¹¹⁶ As *Novelas Eróticas* são um conjunto de textos literários que foram escritos em diferentes datas da década de 30 do século XX, cujo narrador se reporta até uma altura em que os acontecimentos se deram, quando era mais jovem, final do século XIX a inícios do século XX, sendo os costumes datáveis. A data referida no texto de «Deux Ex-Machina» reporta-se ao Inverno de 1890; em «A Cigana», o narrador namora através de grades de janela, um costume bastante obsoleto; em «Margareta», a referência à Exposição Universal de 1889; em «?», a bela mulher russa vislumbrada possui imensas jóias, movimenta-

perduravam nestes textos, apesar das diferenças relativamente ao conjunto que compõe um largo número de obras do *corpus* plural e original, o romance de formação (destinado às adolescentes que seriam as futuras primeiras, fazendo recomendações sobre a sua conduta, mas também às efectivamente primeiras). Será igualmente revelador confirmar que nos contos seleccionados de David Mourão-Ferreira, visto que datam do final da década de 60, ou seja, ultrapassam os limites cronológicos do *corpus*, se verifica também os estados de mulher de Heinich.

Do ponto de vista assumido, no sentido de ampliar a caracterização de personagens, será igualmente pertinente potenciar alguma investigação desenvolvida na área da Lógica Natural (4.6.1) através da enunciação das representações comunicacionais ou modelos. As identificações de representações do pensamento e conhecimento humano são fundamentais no processo de comunicação, como actividade persuasiva, no qual influem aspectos culturais, previamente elaborados e de referência comum aos interlocutores. Assim, estes últimos, enquanto objectos de pensamento assumem um carácter argumentativo no discurso, como se irá demonstrar através dos exemplos das narrativas.

Efectivamente, devido à existência de um título unificador e sugestivo, até provocador da colecção, será curioso verificar, se há algum estado da mulher que seja mais recorrente, por exemplo, o de segunda ou de mulher não ligada, representações que à partida poderiam ter mais facilidade em se relacionar com o universo masculino. A mesma questão se coloca para com os contos “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos” de *Os Amantes e Outros Contos*.

Inicia-se as análises destes aspectos nos textos, concretamente, a representação da jovem Camila assenta, culturalmente, num antecedente que diz respeito à comunidade a que pertence: vulgarmente, os judeus são descritos como semíticos

se num ambiente coquete e faz-se acompanhar de vários oficiais, acção possivelmente anterior à Revolução de Outubro de 1917.

e dissimulados; a actuação viciosa do pai e da filha confirma, neste caso, o preconceito geral; aliás, Camila afirma “Casar é uma espécie de negócio, e quando se gosta de alguém não se deve pensar em interesses” (DEX: 24), o que será contradito pelo seu actuação. Na taxonomia de Heinich não há dúvidas quanto à sua integração no estado de pré-nubente, passando por instantes, ao estado de segunda, para em termos sociais reassumir imediatamente o seu papel de moça casadoira. De facto, o comportamento desta família é um mero prolongamento daquela sociedade holandesa hipócrita e cínica (DEX: 27-8). No entanto, tendo em conta a actuação dissimulada e oportunista de Camila, esta poderia ser rotulada, na expressão sinédoca, a «**Judia**». Até porque como alude o narrador, os judeus têm “mau coração” (DEX: 19)¹¹⁷.

Como já foi referido, «A Cigana» é profícua em termos de figuras femininas: para além daquelas com quem o narrador mantém uma relação física e/ou amorosa-afectiva, a Cigana, a Noiva e a Cordovesa, existe também o modelo da ama da Noiva, Gertudes, um exemplo de **terça**.

A Noiva, como a própria denominação indica, vive o seu **estado de rapariga** do qual, pela descrição da sua atitude, parece não querer sair, ou pelo menos não quer ser a **mulher primeira** do narrador. A Cordovesa também vive em pleno **estado de rapariga**, o que é justificado pelo epíteto afectuoso de “niña cordobesa” (AC: 66). A estas duas personagens opõe-se, social e eroticamente, a Cigana com quem o locutor tem relações sexuais, lembrando-se daquelas; é uma **mulher não ligada**, cujo estado é sublinhado pela possibilidade da livre iniciativa sexual:

... a sombra da cigana surgiu da escuridão das árvores, e tomando-me a mão foi-me levando, silenciosamente, por onde as trevas eram mais densas... (AC: 68)

¹¹⁷Na verdade, a presença da figura da judia astuta e dissimulada não é inédita na obra de Manuel Teixeira-Gomes, bastando para tal lembrar a manipuladora Leonor Gelder de “Jogos de Bolsa” in *Gente Singular*.

Poderá também ter-se em conta que existe um laço de compromisso entre o narrador e a Noiva (o laço jurídico é inexistente, mas existe o contrato moral entre ambos); ignorando este acordo, e valorizando somente a relação amorosa, poder-se-ia classificar a Noiva de **primeira** e a Cigana de **segunda**, a amante.

Já foi anteriormente notado que as principais figuras femininas desta novela não são sequer nomeadas, o que muito ajuda à sua classificação do ponto de vista comunicacional, visto que são desprovidas de identidade, embora possuam traços identitários.

A «**Cigana**», enquanto representação, depende exactamente da generalização que lhe é feita: a fusão das características de mulher bela e de etnia cigana, provocadora e misteriosa. A representação da «Noiva» actua em função da circunstância: a «**Noiva**» será sempre aquela que se apresenta perante a sociedade, que assume aqui cariz de desagradável, a quem nada se advém de positivo. A Cordovesa é somente a «**Jovem bela e de boas famílias**», bela e discreta. Será esta uma classificação que partilha com Margareta, reforçada pela análise do nome próprio, que é, então, à semelhança de Camila, da Noiva e da Cordovesa, **rapariga em estado de se casar**.

Repete-se a figura da mulher não ligada da Cigana em Cordélia¹¹⁸, dado que a sua ocupação está associada, no tempo da narrativa, a costumes fáceis; na perspectiva da Lógica Natural, é curioso frisar a representação erótica de infância que o narrador assume em relação às bailarinas.

A indefinição sobre a identidade de ? adensa o mistério sobre esta e impossibilita a sua classificação do ponto de vista identitário feminino: o desconhecimento do

¹¹⁸ Tendo em conta alguns exemplos da obra de Manuel Teixeira-Gomes, para além de *Novelas Eróticas*, poder-se-á notar a prevalência de algumas figuras femininas, nomeadamente na atracção por personagens ambíguas: as prostitutas (ou ex-prostitutas) e judias (RODRIGUES 1982: 123-124), de que a já mencionada Leonor Gelder ou Sabina Freire (da obra dramática homónima) correspondem a estes paradigmas.

seu estado civil, a alusão a Bruneilde, o facto de não estar acompanhada por um homem, e a sua posição social fazem com que se pense somente que esta mulher vive ainda num **estado pré-nubente** ou que é uma **jovem mulher primeira**. Do ponto de vista comunicativo, esta mulher deverá ser uma «**Jovem aristocrática**», distância essa reforçada pela descrição de vestuário e acessórios, que representam simultaneamente um convite e um obstáculo, visto que a mulher vestida é apreciada, mas está resguardada dos olhos do homem (ALBERONI 1999: 62).

No que diz respeito a Júlia/Marta, mais do que um sonho de juventude, esta conjuga duas representações: «**Rapariga pobre e honesta**» e «**Prostituta arrependida**». Como amante, do narrador ou de José Cravo, é **mulher segunda**, como antiga prostituta possuiria o estatuto de **não ligada**.

A mulher casada, mulher do narrador de «O Sítio da Mulher Morta», só existe em função do estatuto jurídico que os liga, e como mãe do seu filho. É uma personagem por quem o narrador nunca demonstra simpatia e deixa adivinhar, sem qualquer tipo de mágoa, um desfecho infeliz para o casamento. É a **mulher primeira**. É retomada a representação da «Noiva» em «A Cigana», somente aqui com o estatuto de «**Esposa**».

Em «O Viúvo» estamos perante um quadro bastante rico de estados de mulher (mas pouco desenvolvido, pois a acção centra-se em Adriano): Elsa é a **mulher primeira**, posição agora disputada afectivamente por Paula, a **segunda**, a amante morta; Rita é a mulher emancipada económica e sentimentalmente, portanto, **não ligada**.

É impossível balizar qualquer um destes estados em «Agora Que Nos Encontrámos»: a indefinição da narradora, a sugestão de que encarna a própria Morte ou o Destino torna inviável qualquer tipo de enquadramento nesta categorização por não se enquadrar nos seus moldes narrativos tradicionais, mas naquilo que o próprio autor chama de «realismo mágico» (MOURÃO-

FERREIRA: 19). Apesar de tudo, pode assinalar-se a presença, de certo modo onírica, das prostitutas sofisticadas e sedutoras, bem como da figura da “dominatrix”, que exaltam a libido masculina com casacos de peles sob a pele nua ou seios grandes.

É este modelo feminino que seduz a fantasia masculina dominante em Teixeira-Gomes, pronunciando-se em Mourão-Ferreira a presença da mulher atraente.

Estas representações comunicacionais poderão ser reforçadas tendo em conta a perspectiva de Literatura Comparada de identificação de características de género nos textos¹¹⁹ a partir de traços comuns, que ocorrem subjacentes a um património cultural semelhante, identificado por Julia Kristeva como sendo um “denominador simbólico comum”¹²⁰. Estes elementos podem ser, especificamente, de índole fisiológica, antropológica, socioeconómica, cultural (MAGALHÃES 1995: 18), e são considerados para caracterizar textos de acordo com características de figuração feminina ou masculina “não só gramatical mas também estilística” (MAGALHÃES 2001: 148). Isto é, o “sexo dos textos”¹²¹ não terá necessariamente de corresponder à identidade do(a) autor(a); por exemplo, no caso de textos de escrita chamada feminina “quer dizer que lhe são atribuídas características consideradas “femininas” por homólogas de

¹¹⁹ Esta perspectiva literária tem sido objecto de estudo de Isabel Allegro de Magalhães; para legitimação do estudo do género nos textos, linhas de orientação paradigmática, cf. “O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina” in MAGALHÃES 1995. A título de exemplo, indicam-se algumas características de escrita feminina aferidas por Isabel Allegro de Magalhães, no artigo já indicado, em *corpus* de textos pós 25 de Abril de 74 de autoras portuguesas: a memória evocadora de acontecimentos; a importância de pequenos detalhes, coincidências e sentimentos velados; a percepção sensitiva ou plural da realidade (patente na linguagem); a relevância da escuta e do silêncio; a ligação telúrica e o redimensionamento temporal em função da Natureza; a casa também associada ao *devoir* da Natureza, como lugar de memória íntimas, passadas, secretas; a focalização afectiva e animização de objectos; a apresentação de personagens femininas complexas, de forte carácter introspectivo; a vivência de um tempo circular, interior, não cronológico; a diversidade de relações estabelecidas com o mundo (os outros, as outras mulheres, a figura maternal); a presença de uma sensualidade feminina disseminada; a coloquialidade e plasticidade do discurso (ex.: frases inacabadas, elípticas ou interrompidas). Estas características adquirem sentido quando identificadas nos textos, não como simples enumeração de elementos constituintes. Involuntariamente, Simone de Beauvoir também acaba por indicar algumas características da feminilidade que podem ser analisadas em Literatura, cf. BEAUVOIR 1987: 417-418.

¹²⁰ KRISTEVA, Julia (1979) “Le temps des femmes” in 34/44 : *Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*, 5 apud MAGALHÃES 1995: 7.

¹²¹ A expressão corresponde ao título do livro de Isabel Allegro de Magalhães.

comportamentos que nós, etno-centricamente, reconhecemos como sendo os das mulheres” (MAGALHÃES 2001: 148).

A questão, relativamente a *Novelas Eróticas*, consiste na possibilidade de discriminar traços de escrita associáveis ao masculino. Este tipo de elementos distintivos revela-se essencialmente em função das personagens femininas, em dois planos interligados: na construção da personagem e na centralização do erotismo na figura da mulher. A mesma hipótese de trabalho se coloca para com “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos”.

Do ponto de vista da construção das protagonistas, já foi aferido que, à excepção de duas, Camila e Júlia/Marta, os restantes casos de *Novelas Eróticas* carecem de profundidade psicológica¹²², permitindo a sua redução a papéis funcionais unívocos socialmente, patentes nas expressões já enunciadas; os papéis que lhes são atribuídos correspondem, na verdade, à manifestação da ideologia hegemónica, heterossexual, masculina, conservadora, ocidental, de subvalorização da mulher, na exploração dos seus traços corpóreos mais sensuais; aliás a memória deste sujeito cinge-se a estes aspectos. Na mesma situação se encontram as personagens femininas de David Mourão-Ferreira, ressaltando Rita ou a narradora de “Agora Que Nos Encontrámos”.

Deverá igualmente ser considerado que, de um modo ou de outro, à excepção da Cigana, de Rita e da narradora de “Agora Que Nos Encontrámos”, todas são subalternas a algo que não a sua vontade, uma vontade masculina: Camila e Margareta submetem-se ao desejo paternal, a Noiva deixa de o ser por determinação do Destino e do sujeito, tal como Elsa deixa de participar na vida de Adriano e, da mesma maneira, também será o Destino a conduzir o final das

¹²² Uma das razões para a pouca densidade psicológica da maior parte das personagens femininas será a descrição de defeitos e qualidades femininas, atitudes essas autênticas ou supostas, que os homens consideram inerentes, tais como o cinismo ou a fragilidade (BEAUVOIR 1987: 435-436); outras, estão relacionadas com características do género literário a novela (cf. 4.2.2).

vidas de Cordélia e Marta/Júlia, e mesmo de Paula, segundo hipótese de Adriano¹²³.

No que diz respeito à focalização do erotismo na figura feminina, existe um “eu” que expõe uma óptica, também, claramente masculina, de valorização da figura feminina, da sua beleza física, no fascínio da sedução ao nível dos sentidos, com base em “critérios eróticos e pessoais” (ALBERONI 1999: 28-29), no desejo de relações com mulheres que não apresentam personalidade vincada ou que correspondem a arquétipos fetiche masculinos¹²⁴. De facto, sublinha-se a concretização do erotismo masculino na (pronta) relação sexual, com o prazer em mente para obtenção da “paz erótica” (ALBERONI 1999: 59), que na mulher poderá apresentar-se na vertente de demonstração pública dos sentimentos. O genital do homem opõe-se ao táctil da mulher (ALBERONI 1999: 10). Alberoni dimensiona esta questão no plano do prazer, associado fundamentalmente às mulheres, na manifestação contínua do erotismo materializado em pequenas carícias quotidianas, e não fundamentalmente restritas ao encontro dos sexos, conotado com o masculino (ALBERONI 1999: 20), livre dos deveres, da vida social, da promessa e do amor; enfim, dos vínculos e da responsabilidade (ALBERONI 1999: 53-55).

Sintetizando as ideias expostas, tanto nas *Novelas Eróticas* como nos contos escolhidos de *Os Amantes e Outros Contos*, mas principalmente nas primeiras, predomina a visão masculina através da construção das personagens femininas, cuja caracterização já foi analisada, e cujo traço viril, marcadamente cultural,

¹²³ Segundo Adriano, Paula foi-lhe apresentada pelo néscio sobrinho Vasco, a quem Adriano atribui a função de Destino, visto que também foi no seu carro que faleceu. Coloca ainda outra hipótese para o aparecimento de Paula na sua vida, uma espécie de vingança ocasional motivada pela família da mulher, por quaisquer razões omissas: “Então ele [Vasco] não era o Destino? O Destino que ma trouxe e a quem eu depois a entreguei...? Repara: posso ainda arranjar outra explicação: a de que o Vasco foi apenas o instrumento, o cego instrumento, de uma espécie de vingança, inconsciente, claro... a família da minha mulher.” (OV: 57)

¹²⁴ Estes dois tipos de mulheres correspondem a duas imagens arquetípicas de sedução feminina: a Bela Adormecida ou Branca de Neve, em que “o homem é fascinado pela beleza. Enamora-se e a mulher parte com ele.” (ALBERONI 1999: 43), e maga, corporizada em Circe e Alcina, a mulher que “agarra o homem com um encantamento.” (ALBERONI 1999: 43)

também já foi identificado na escrita, sobejando o estudo do tema do erotismo que se segue.

4.6.3 - A construção do discurso homogéneo sobre o erotismo a partir do discurso do(s) locutor(es) sobre as personagens femininas

O erotismo é desde a capa de *Novelas Eróticas* apresentado como o tema da colecção; embora não o seja tão frontalmente anunciado, também não é elemento estranho dos contos de David Mourão-Ferreira, incluídos em *Os Amantes e Outros Contos*.

Como já ficou atrás estabelecido, novelas e contos são narrativas marcadas culturalmente do ponto de vista masculino, e este caracteriza-se por conceder particular relevância ao físico feminino. Deste modo, será objecto de estudo nos textos como este se manifesta, mais concretamente através das escolhas lexicais das novelas informatizadas de Manuel Teixeira-Gomes.

No caso das *Novelas Eróticas*, assim como em “Agora que nos Encontrámos”, é possível compreender que o tema do erotismo é construído com base em vocabulário descritivo das protagonistas de modo excepcional, do ponto de vista corpóreo. Elas são irrepreensíveis fisicamente, todavia, um maior aprofundamento na relação é impossibilitado por algo relacionado com a sua condição ou carácter. Não há, então, propriamente um modelo feminino único: existem pontos de contacto em todas estas representações, como a beleza, o interesse do narrador, a afinidade sem fruto. A aferição de vários modelos poderia ser conseguida através de um estudo de maior amplitude através da leitura sistematizada da obra de Manuel Teixeira-Gomes, ficção e textos divagantes, memorialísticos ou epistolares (RODRIGUES 1982: 9), apesar de maneira impressionista, se adiantar que estes elementos são recorrentes.

As descrições físicas e eróticas destas personagens femininas correspondem ao estímulo masculino do sujeito autor, situado nas primeiras décadas do século XX. Assim, o erotismo é um dado cultural: existe uma representação do erotismo consoante o sexo, idade, condição social, podendo coexistir várias representações ao mesmo tempo.

A vida sexual, emotiva, amorosa e erótica das mulheres e dos homens nos próximos anos será, por certo, diversa, mas não totalmente diferente comparada com a de hoje. O acontecer é sempre uma síntese entre o antigo e o novo. Os arquétipos depositados na nossa cultura, as imagens que coordenam a aprendizagem serão reelaborados e não destruídos. (ALBERONI 1989: 11)

Alberoni distingue assim alguns traços identificadores do erotismo masculino, concretizado em publicações “desprezíveis”, “incómodas” ou “irritantes” (ALBERONI 1999: 9), do feminino, presente nas publicações cor-de-rosa¹²⁵, acessíveis a todos, mas criador de outros mitos, imagens e “acontecimentos fantásticos” (ALBERONI 1999: 9); no fundo, são reminiscências do papel activo masculino e da passividade feminina do passado.

... os perfumes, a roupa íntima delicada, os *soutiens*, os saltos altos, constituem no seu conjunto, um agregado de estímulos de altíssima carga auto-erótica. E os moralistas, que são homens, ocuparam-se sempre das zonas erógenas especificadas pelo olhar masculino: o seio, as nádegas, o púbis. (...) No conjunto, o erotismo masculino é mais visível, mas genital. O feminino mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos cheiros, à pele, ao contacto. (ALBERONI 1999: 10)

Mais concretamente, o erotismo masculino evidencia-se através da pornografia, “um contínuo suceder de actos sexuais, sem que se trate de uma história” (ALBERONI 1999: 12), onde persiste a confusão do desejo com a satisfação, conseguida através da ausência da conquista: as mulheres são imaginadas com os mesmos comportamentos que os homens e com a mesma satisfação instantânea¹²⁶. As fantasias com prostitutas são também comuns, pela ostentação

¹²⁵ Como por exemplo, o correio do coração, histórias dos amores dos conhecidos, moda, maquilhagem, casa, perfumes, tecidos...

¹²⁶ Alberoni refere Henry Miller, como um exemplo de erotismo em que a “relação sexual é improvisada” (ALBERONI 1999: 14-15), as personagens femininas carecem de traços descritivos, para além do seu comportamento voraz, “estão [sempre] prontas” (ALBERONI 1999: 14-15).

do corpo, o aliciamento do cliente e a sua atitude activa¹²⁷; representam “uma viagem ao imaginário” (ALBERONI 1999: 14) pela satisfação das fantasias sexuais masculinas, por um tempo e preços delimitados.

Os romances cor-de-rosa são um tipo de literatura dirigido exclusivamente às mulheres, cujo modelo¹²⁸ obedece à presença de uma heroína, mulher comum, que sofre de amor por um homem, ambicionado por todas as outras, separado dela por um contínuo mal-entendido, nos quais erotismo presente não tem quase nada a ver com sexo, embora possam existir este tipo de cenas, advindo do poder dos sentimentos e, fundamentalmente, da tensão do desejo (ALBERONI 1999: 17).

Os dois tipos de erotismo têm elementos em comum: o homem aspira à mulher lindíssima, activa e disponível, a mulher ao homem atraente, rico e famoso, representando “a satisfação imediata de um desejo” (ALBERONI 1999: 18), a eliminação da resistência no sexo oposto: o homem não terá de cortejar de acordo com as necessidades femininas, enquanto que a mulher não se interroga sobre as suas dúvidas ou possíveis impedimentos da relação (ALBERONI 1999: 18).

Independentemente de o erotismo masculino se realizar tipicamente na relação sexual, este pode ser concretizado de diversas maneiras: caso seja vulgar ou gratuito, redundará, irremediavelmente na pornografia; se for apresentado como “uma fantasia de identificação com as partes eróticas do corpo” (ALBERONI 1999: 78), “um movimento para o Outro” (BEAUVOIR: 1987: 222), onde a imaginação possa revelar-se, o erotismo poderá ser encarado num plano artístico, como é o caso.

¹²⁷ “... com o seu corpo real, a encarnação da mulher esfomeada de sexo, representada pela pornografia. A prostituta atrai o cliente.” (ALBERONI 1999: 14)

¹²⁸ Cf. ALBERONI 1999: 15-17.

Este tópico poderá ser analisado do ponto de vista temático¹²⁹, definido *a priori* pelos títulos, numa série de encontros heterossexuais com mulheres, justificando a profusão de protagonistas femininas.

Estando o tema definido, verificar-se-á a repercussão do título na escolha vocabular, e a possível coincidência entre o vocabulário e a temática previamente escolhida, através da apreciação crítica do dicionário de frequências e subfrequências do *corpus* de *Novelas Eróticas*. Esta análise inicia-se a partir da identificação de palavras-chave. O Dicionário de Sinónimos é uma fonte secundária útil na procura de palavras-chave acessórias ou equivalentes.

Como sinónimos de *erotismo*, a “palavra-chave mãe”, aparecem no Dicionário dos Sinónimos, *erotomania*, *lubricidade*, *pimenta*, *sensualidade*; e como sinónimos de erótico figuram *amatório*, *amoroso*, *lascivo*, *libidinoso*, *licencioso*, *lúbrico*, *sensual*, *venéreo*, *voluptoso* (as formas apontados encontram-se a negrito no quadro). A fim de melhor averiguar a existência de outras palavras-chave, e já que se estão a utilizar meios informáticos, aproveitando também o Dicionário de Sinónimos do computador, este aponta ainda *afrodisíaco* como sinónimo de *erotismo*.

Sobre as 14 formas procuradas, nove não foram encontradas no *corpus*; das cinco utilizadas a sua frequência, incluindo a das suas formas não lematizadas¹³⁰, é bastante baixa: 19 ocorrências apenas. A novela que em maior número apresenta mais exemplos das formas procuradas ou da sua família de palavras é, exponencialmente, «Deus Ex-Machina» com 11 formas; «Cordélia» não apresenta qualquer exemplo, enquanto que as outras novelas, «A Cigana»,

¹²⁹ Embora Rastier assinale que “fort utilisée, la notion de thème reste en général intuitive” (RASTIER 1995: 223), deverá ter-se em conta a noção proposta por Martin: “Très grossièrement dit, le thème est ce à propos de quoi le texte a été composé” (MARTIN 1995: 14), ou outra, mais concreta, de Erlich, que se identifica neste caso com o título, “Le thème est représenté par une séquence linguistique (une phrase, un groupe nominal, un nom propre ou commun.” (ERLICH 1995: 85).

¹³⁰ “Lemmatisation involves the reduction of the words in a corpus to their respective lexemes — the head word form that one would look up if one were looking for the word in a dictionary” (MCENERY 1996: 41); por exemplo, «bonito» seria a forma lema de «bonitos», «bonita», «bonitas».

«Margareta», e «?», «O Sítio da Mulher Morta», têm um e três exemplos respectivamente.

De acordo com o Dicionário de Sinónimos, das 36 899 palavras que compõem 7 423 formas e que constituem o dicionário de frequências e sub-frequências, somente 18 formas estão ligadas directamente ao campo semântico do erotismo. Foi então verificado o contexto alargado das formas que efectivamente ocorrem no quadro 8 (cf. anexo 6); somente uma (uso da forma «pimenta») não é associada ao mundo dos afectos. Em função destes dados, verifica-se que o vocabulário sobre o erótico não está só demasiado disseminado ao longo do texto como o tema é conseguido de outra maneira.

À semelhança do que acontece no levantamento dos sentimentos no artigo de Rastier, *La sémantique des thèmes*, a polissemia poderia ser um problema, já que lexemas podem ser substituídos por outros equivalentes, inclusivamente complexos, registando uma baixa frequência; tecnicamente, existem “*thèmes sans lexicalisation privilégiée*” (RASTIER 1995: 237), como parece ser este o caso, o que denuncia o perigo das abordagens puramente lexicais, ou quaisquer outras que não busquem respostas noutros domínios.

Palavra	Total	«Deus...»	«A Cigana»	«Margareta»	«Cordélia»	«?»	«O Sítio...»
afrodisíaco (adj.)	1	0	0	0	0	1	0
afrodisíaco (adj.)	1	0	1	0	0	0	0
amatório (adj.)	0	0	0	0	0	0	0
amorosa (adj.)	3	2	0	0	0	0	1
amorosas (adj.)	1	1	0	0	0	0	0
amorado (adj.)	2	1	0	0	0	0	1
amorosos (adj.)	2	1	0	0	0	0	1
eróticas (adj.)	1	1	0	0	0	0	0
erotismo (nom.)	0	0	0	0	0	0	0
erotomania (nom.)	0	0	0	0	0	0	0
lascivo (adj.)	0	0	0	0	0	0	0
lascívia (adj.)	1	0	0	0	0	1	0
libidinoso (adj.)	0	0	0	0	0	0	0
lubricidade (nom.)	0	0	0	0	0	0	0
lúbrico (adj.)	0	0	0	0	0	0	0
pimenta (nom.)	1	0	0	1	0	0	0
sensual (adj.)	0	0	0	0	0	0	0
sensualidade (nom.)	3	2	0	0	0	1	0
vénereo (adj.)	0	0	0	0	0	0	0
voluptuosa (adj.)	3	3	0	0	0	0	0
voluptuoso (adj.)	0	0	0	0	0	0	0
Total	19	11	1	1	0	3	3

Quadro 8: Frequência de sinónimos de «erotismo»

Do ponto de vista temático, existem outros campos lexicológicos correlacionados com o erotismo, tais como o corpo, o sexo e a mulher¹³¹. Em virtude desta grande afinidade, considerar-se-á a possibilidade da caracterização do tema *erotismo* neste contexto através de outros vocábulos. Seguem-se a análise de algumas destas formas.

Palavra	Total	«Deus...»	«A Cigana»	«Margareta»	«Cordélia»	«?»	«O Sítio...»
boca	16	3	1	1	1	3	7
corpo	29	12	3	2	4	4	4
lábios	16	5	5	1	2	1	2
mão	19	6	2	1	4	2	4
mãos	26	10	6	4	1	2	3
olhos	47	16	3	5	4	8	11
seio	6	1	0	1	3	1	0

Quadro 9: Algumas formas associadas ao corpo humano

Verifica-se uma frequência elevada nos vocábulos que compõem o corpo humano, mas também no próprio hiperónimo. Em «Deus Ex-Machina», «A Cigana», «Margareta» e «?», todas as 21 ocorrências estão associadas a um contexto erótico e/ou sensual. Em «Cordélia» as ocorrências relativas ao contexto são mais diversificadas: uma referência a um contexto artístico (“corpo de baile de teatro” [COR: 95]); outra alusão a um contexto descritivo-sensual, onde se verifica a associação da beleza ao grotesco (“lindo corpo torrescado” [COR: 99]); as restantes ocorrências enquadram-se no contexto erótico-sensual, tal como duas das quatro referências de «O Sítio da Mulher Morta»; os outros dois exemplos estão associados a ambiente festivo-popular (“a «maia» teria as dimensões de um corpo humano” [OSMM: 136]) e à tensão ou nervosismo sentidos pelo narrador.

Uma das formas com alta frequência semanticamente relevante é «olhos» com 47 ocorrências no total; através da análise das concordâncias, podem agrupar-se as ocorrências em função do seu conteúdo semântico nas seguintes categorias, por

¹³¹ “... celui qui étudie le thème recueille les formes qu’il juge intéressantes.” (ERLICH 1995: 88)

ordem decrescente: **olhos com lágrimas** (6 ocorrências); **olhos envergonhados** (5 ocorrências); **olhos expressivos** (5 ocorrências); **olhos nos olhos** (4 ocorrências que se referem ao cruzamento de olhares entre o narrador e as personagens femininas); **olhos com luz** (4 ocorrências); **olhos sorridentes** (3 ocorrências); **cor de olhos** (3 ocorrências); **olhos zangados** (3 ocorrências que se referem aos olhos de Camila e à sua imaturidade); **olhos sem luz** (2 ocorrências); **olhos “imensos”** (2 ocorrências correspondentes à repetição da utilização do sintagma nominal “olhos imensos” [DEX: 16; MAR: 78]); **olhos inesquecíveis** (2 ocorrências referentes aos olhos de Camila e de Marta); **olhos meigos** (1 ocorrência referente aos olhos de Margareta); **olhos sonhadores** (1 ocorrência que é referência aos olhos de Margareta); **olhos dissimulados** (1 ocorrência); **olhos provocadores** (1 ocorrência correspondente ferem-se aos olhos da Cigana); **olhos do narrador** (11 ocorrências); e **olhos de personagens femininas** (28 ocorrências).

A classificação destas formas foi bastante difícil porque alguns dos exemplos têm que ser “desdobrados” e integrados em várias categorias (ex.: “olhos claros e à flor do rosto, movediços, inquietos, penetrantes” [DEX: 28] ou “imensos olhos de veludo” [MAR: 78]); assim, o número de exemplos de acordo com as categorias é necessariamente superior ao das ocorrências. Das 47 ocorrências, uma está imediatamente excluída pois é uma expressão idiomática portuguesa, “custassem os olhos da cara”; outras estão também excluídas por não se referirem a outras personagens que não o narrador ou outras personagens masculinas. Refira-se que a maior parte das ocorrências dá-se nas duas novelas mais longas, “Deus Ex-Machina” e “O Sítio da mulher morta”; curiosamente, segue-se as ocorrências da novela mais pequena, “?”.

A forma «olhos» não corresponde a uma zona erógena, podendo revelar-se erótica, visto que é utilizada, em certas situações, para exprimir estados de alma das protagonistas, ou para descrevê-las do ponto físico, contribuindo para a sua caracterização: é comumente reconhecido que os olhos têm a possibilidade de

comunicar estados de alma de personagens (ex.: tristeza, solidão, surpresa, ...) e que representam traços de comportamento das personagens, são símbolos de uma revelação ou “instrumento das ordens interiores” (CHEVALIER 1994: 484).

O poder do olhar faz parte do que chamamos de linguagem corporal, já que todas as partes do corpo humano transmitem informação. Fisicamente, os olhos são órgãos com o sentido da visão e que, na verdade, não transmitem emoção (FAST 1971: 137). No entanto, a literatura (baseada no senso comum) constantemente alude às suas propriedades expressivas e à universalidade destas. Indiscutível é que os olhos transmitem dados de modo subtil, o que não contradiz a sua não demonstração de emoção: esta sensação é transmitida pela duração do olhar, filtrada pelo sujeito (verbalizada também, na Literatura), e secundada pela abertura das pálpebras, observação da pele e movimentos oculares (FAST 1971: 138): “— Isso foi a brincar — rematou ela já com a boca e os olhos cheios de riso.” (DEX: 19)

Concretamente, quase todas as interacções humanas dependem de olhares mútuos, cuja significação cultural é atribuída pelos intervenientes. Ou seja, a leitura dos olhos depende da representação descodificada¹³² do locutor, o que significa que estes reforçam a identidade dos seus sujeitos. Realce-se que a “comunicação visual” (SMEDT 2001: 32) poderá ser ainda realizada em silêncio, devendo este ser considerado, todavia, como relativo, pois a sua duração é um igualmente um código que traduz uma mensagem. Assim, a caracterização dos olhos que compõe as personagens é parcial, pois a descodificação e seu significado é-nos dado pelas diversas personagens masculinos, correspondendo a sua leitura a uma interpretação¹³³.

¹³² Fast relata um caso norte-americano de uma adolescente porto-riquenha que é apanhada com raparigas que fumam na casa-de-banho do liceu; o director acha que há matéria para a sua expulsão da escola, porque ela não responde às suas perguntas nem o olha nos olhos, demonstrando uma atitude simultaneamente culpada e desafiadora. A acção é impedida por outro porto-riquenho que lhe explica que este comportamento é respeitoso, pois evidencia respeito da jovem pelo um adulto, provando a sua inocência. (FAST 1971: 144-147).

¹³³ “Nas novelas de M. Teixeira-Gomes há uma flagrante desproporção entre a importância do narrador e do narrado. Nalgumas é tão forte o predomínio do sujeito da enunciação que a diegese não vai além de

Concordâncias de lábios	Coocorrências do radical <i>beij-</i>
• “as suas lágrimas desfaziam-se-me no lábios...”	• “mil longos beijos”
• “tentando aquecer-lhe com os lábios as faces e as mãos quase geladas” • “trouxeram aos lábios o seu riso habitual de criança”	• “enquanto a beijava”
• “um desdenhoso estender de lábios”	
• “Os meus lábios cobriam sofregamente a carne que aparecia...”	• “cobrindo-me a cara de beijos”
• “Deu-me um beijo nos lábios”	• “Deu-me um beijo nos lábios, um daqueles beijos queimosos”
• “já com os lábios nos meus” • “Tenho ainda a impressão que me deixou a pele (...) tépida daquele corpo (...); e nos lábios, na face, a doçura dos seios...”	
• “Os seus lábios buscavam os meus” • “Mas a sua face e os lábios esfriavam”	• “quando eu começava a beijar as suas mãos” • “e nos curtos intervalos dos seus beijos”
• “Oferece-me os lábios...”	• “... que beijo sofregamente” • “Foi um desses beijos”
• “os nossos lábios unem-se”	• “... e beijo a mão, o braço” • “e beijo-a toda”
• “lábios vermelhos”	
• “lábios ardentes”	• “um tão violento beijo de vampiro” • “beija-me e... desmaia.”
• “o sorriso voltou-lhe aos lábios”	• “beijou-me na boca”
• “olheiras e lábios roxos”	

Quadro 10: Contexto alargado de lábios

A forma «lábios», já mais conotada do ponto de vista da sensualidade, deve ser também objecto de análise mais atenta, existindo 16 ocorrências no *corpus*; tendo em conta o seu contexto alargado, é possível concluir que estas formas coocorrem 13 vezes com o radical *beij-*. Ou seja, a co-ocorrência de 13 variantes da família de palavras de «beijo» indica que 81.25% das vezes que ocorre a forma «lábios» é usada uma palavra da família de «beijo» de índole sensual.

pretexto e o que na narrativa se privilegia é a representação e não o fluxo evenemencial, quase tudo — seres vivos e inanimados — se reduzindo a paisagens, na qual assume valor evidente uma poética do olhar.” (RODRIGUES 1983: 9)

Das 45 ocorrências da forma lematizada «mão», uma forma com uma frequência bastante alta, 5 compõem expressões idiomáticas, 10 referem-se às mãos de outras personagens, 10 às das personagens femininas principais (que podem estar ou não em contacto com o narrador), 18 às mãos do narrador (que podem também estar em contacto com as personagens femininas), 4 às mãos deste nas de Camila ou de Cordélia.

Mais uma vez, a expectativa seria de que houvesse um maior contacto entre as mãos do narrador com as das personagens femininas principais, remetendo o contexto para uma situação de intimidade ou romântica, o que efectivamente só acontece duas vezes em duas partes.

Das 6 ocorrências da forma «seio», 2 assumem um significado metafórico (em «Deus Ex-Machina», significado familiar: “seio da família”; em “?”, significado temporal: “seio da noite”); as demais ocorrências dão-se num contexto sensual, nomeadamente em «Margareta», em que o único exemplo se refere à descrição do corpo feminino.

É de concluir que se verificou uma ausência quase absoluta no que diz respeito à presença das formas «erótico» ou «erotismo», mesmo ao ter em conta seus sinónimos. Procurou-se então a emergência da temática, previamente definida pelo autor, em formas relativas ao corpo humano que pudessem demonstrar relacionamento físico íntimo ou associadas aos nomes das personagens femininas. Apesar de propiciar um maior número de formas, esta procura não se evidenciou proporcionalmente mais profícua, embora algumas formas se tenham destacado pela sua frequência elevada e tenha sido possível associá-las a um contexto sensual ou a uma predominância de relevo das personagens femininas principais ao longo do *corpus*.

Novelas Eróticas devem, portanto, ser consideradas um exemplo de indefinição dos campos semântico e lexical sobre o erotismo. A carência de vocabulário

erótico é uma leitura fortemente condicionada pelos nossos dias, bem diferente dos anos trinta do século XX nos quais foram redigidos estes escritos, onde uma presença mais declarada de vocabulário sobre o corpo poderia ser considerado uma temática proibida ou evitável¹³⁴, o que já não sucederia com a mesma intensidade nos finais dos anos 60 relativamente a “Agora Que Nos Encontrámos”, de David Mourão-Ferreira.

A presença do erotismo foi comprovada nas novelas de Teixeira-Gomes e nos contos de Mourão-Ferreira através dos elementos característicos do imaginário erótico masculino: a forte presença da descrição física das personagens femininas, na qual se sublinha a sua beleza ou os seus atributos (este ponto é, até, mais diversificado neste último autor: em “O Viúvo” o que permanece é uma relação afectiva vivida ao limite de amantes que já não o são, enquanto que em “Agora que nos Encontrámos” o que se destaca são os marcantes debuxos das mulheres), e a presença de personagens femininas que correspondem a representações da mulher fácil, disponível para o sexo, como é o caso da prostituta.

¹³⁴ Henri Béhar e Michel Bernard orientaram um estudo sobre os sentimentos no romance de Língua Francesa entre 1830 e 1970, com alunos do 1º ano do curso de Letras, no qual estes tinham que ler obras previamente seleccionadas, representativas à razão de uma por ano do período em questão. Foram utilizados dados da *Banque de Données d'Histoire Littéraire*, que fornece desde logo uma série de informações indexadas sobre o género data de edição e a sua temática. Os jovens tinham que classificar as obras do ponto de vista dos sentimentos. A classificação de alguns dos sentimentos encontrados era bastante homogénea, tendo em conta não só o período em que tinham sido escritos, como reflexo das preocupações e interesses de uma época, mas também o grupo bastante homogéneo de leitores (conhecimentos académicos, idade, interesses...). Na verdade, os autores chegaram à conclusão que o que foi identificado foram opiniões, as opiniões daqueles jovens, porque a indexação temática de uma obra é uma opinião, é algo subjectivo, pois “l'étude de la littérature n'a pas affaire à des savoirs ou à des croyances mais à des opinions.” (BÉHAR 1995: 81). O que foi estudado foram as imagens que aqueles leitores (médios, não são noviços, mas não são detentores de conhecimentos demasiados especializados) possuem da Literatura. Por isso, é afirmado que não existe um leitor ideal ou leitura intemporal ou neutra, condicionada pela cultura na qual se vive.

5- Conclusão: construção textual do erotismo nas narrativas em análise — convergências e divergências

O intento deste trabalho foi promover uma interdisciplinaridade produtiva, um estímulo naturalmente encontrado na Literatura Comparada, neste caso concretizado através da cooperação entre esta última com a Linguística de Texto e a Linguística Informática. A possibilidade destas perspectivas coexistirem e se relacionarem no mundo académico revelou-se verdadeiramente um estímulo de trabalho.

Foram reunidos dois *corpora* compostos por narrativas literárias: as seis *Novelas Eróticas*, de Manuel Teixeira-Gomes, que tematizam o erotismo a partir do título; e dois dos contos que integram *Os Amantes e Outros Contos*, “O Viúvo” e “Agora Que Nos Encontrámos”, de David Mourão-Ferreira, que constituem um contraponto comparativo. Os contos e as novelas partilham a mesma temática, o erotismo, condição inerente à sensualidade e à sexualidade, bem como os pontos de vista apreciados para análise, os géneros, a argumentação e a representação das personagens femininas.

Sobre a problemática dos géneros, foi lembrado o quadro tradicional dos géneros literários, cuja definição depende de aspectos temáticos e formais, com destaque para as unidades da narrativa, espaço, tempo, personagens, para além da extensão da narrativa.

Do ponto de vista linguístico, foi exposta a proposta de Bakhtine acerca da relevância do domínio sócio-cultural para o discurso e da existência de géneros primeiros e segundos no mesmo, de acordo com a menor ou maior espontaneidade que lhe está associada. As actuais perspectivas da Linguística do Texto preconizam de modo similar a categorização do texto em função do género do domínio social e do discurso.

A perspectiva literária dos géneros, predominante ao longo dos tempos, detém-se tradicional e sistematicamente nos aspectos mais criativos ou artísticos da diegese, como por exemplo na descodificação dos nomes das personagens ou na simbologia de objectos ou situações. No entanto, esta revelou-se um pouco inexplicita no momento de descodificar um género, confundindo aspectos temáticos e formais, como é o caso do chamado género erótico, uma definição que tem por base a temática e que pode integrar, formalmente, como foi comprovado uma novela ou um conto.

Embora se incluam novelas e contos sob a indicação de género erótico de acordo com a tradição literária, independentemente das suas diferenças formais, no campo dos géneros, os casos dos *corpora* eram bastante heterogéneos. Tome-se a singularidade de «A Cigana», iniciada com uma carta, ou de “Agora Que Nos Encontrámos”, um monólogo. Nas novelas, apesar de se verificar alguma homogeneidade ao nível da construção das personagens femininas, as introduções de «Deus Ex-Machina», «Margareta», «Cordélia» ou «?» assemelhavam-se a crónicas, a apontamentos de viagem ou memórias, desfrutando de um estatuto próprio, na opinião de Genette que identifica o conjunto de texto iniciais como elementos peritextuais, nestes casos face à diegese.

A abordagem linguística valoriza todas as produções linguísticas como objecto de estudo em função das suas particularidades específicas, como por exemplo o domínio socio-discursivo em que se inserem e a espontaneidade com que foram produzidas. Assim, a descrição linguística dos textos afirmou-se com uma nova dinâmica ao comparar os elementos textuais que compõem um género, verificando de que modo é que nos diferentes domínios sócio-discursivos os textos aparecem subvertidos pelos agentes produtores, com especial relevância para o domínio literário. Não desprezando a tradição literária, a aproximação linguística enfatiza a capacidade (re)criativa do ser humano na produção textual de que os textos literários serão o expoente máximo face aos restantes domínios

sócio-discursivos; foi o que se pretendeu demonstrar ao analisar a combinação da carta, da epígrafe e da narrativa em «A Cigana», considerando o facto da novela combinar aspectos imprevistos.

No capítulo seguinte, foi apresentada uma perspectiva diacrónica da argumentação. Do ponto de vista histórico, a argumentação, como técnica de persuasão, foi inicialmente utilizada pelos causídicos da Antiguidade, tendo depois com o aprimoramento do sistema de regras adquirido um novo estatuto, pois para além de reflectir sobre os problemas quotidianos, emoldurou as ideias dos grandes oradores e escritores. No fim deste ciclo, a técnica de embelezamento foi separada do objectivo argumentativo, e a palavra retórica passou a assumir a componente mais artística, excluindo-se o seu carácter argumentativo.

A componente argumentativa foi então esquecida até meados do século XX. Entre as várias teorias que definitivamente a revitalizaram como objecto de estudo académico, encontra-se a teoria da argumentação na língua, de Ducrot e Anscombe: definindo a argumentação como uma actividade intrínseca à capacidade discursiva dos falantes, consideram que a orientação argumentativa já está marcada ao nível da língua em unidades gramaticais e lexicais.

Seguindo o ponto de vista da onnipresença da argumentação, pode considerar-se que é também marcada através da organização textual, como se procurou demonstrar. Em termos macrolinguísticos, a argumentação revelou-se, através da valorização da experiência do sujeito relatada na 1ª pessoa do singular, concretamente, nas introduções das novelas e na apresentação das personagens femininas; enquanto conjunto, é visível que o locutor relata as suas experiências eróticas fazendo-as derivar ou alternar a partir dos seus relatos de viagem (à excepção de «O Sítio da Mulher Morta»), considerando-as acontecimentos fortuitos e impulsivos, desresponsabilizando as suas próprias acções, o que é

patente também no discurso de outras personagens ou pela transferência da sua responsabilidade para o Destino.

Relativamente aos contos, as diferenças diegéticas são tão marcadas que é possível determinar um macroacto geral para as duas narrativas, e outro específico em função de cada uma das mesmas. O macroacto mais lato refere-se aos contos enquanto reflexões sobre a vida. Particularmente, “O Viúvo” relata a meditação de um homem maduro sobre o seu passado, presente e futuro a partir de três figuras femininas; “Agora Que Nos Encontrámos” é uma espécie de relatório, uma exposição da vida de um homem feita por uma figura feminina do seu passado e que emerge para dar-lhe a conhecer o seu fim.

Na verdade, nas novelas, o locutor executa o discurso de reconstrução da própria memória, sendo necessária uma desmontagem metódica na análise da sua argumentação; nos contos, não se verifica a necessidade de um trabalho tão rigoroso, pois a função argumentativa não se verifica tão demarcada quanto nas novelas como relatos de experiências na 1ª pessoa, já que “O Viúvo” conta com um narrador que não actua enquanto personagem, e em “Agora que Nos Encontrámos”, o locutor pronuncia-se sobre as experiências de outrem.

Para a ausência de uma argumentação intrincada também não será alheio o facto das novelas comporem um conjunto bastante mais coeso, em termos de diegese e das semelhanças na caracterização do locutor, do que os contos (bem como a restante colecção na qual estão integrados), que não possuem elementos em comum para além da temática.

O último motivo de análise foi as personagens femininas. As mulheres de *Novelas Eróticas* são dignas de registo devido aos seus atributos físicos e envolvimento com o locutor, sendo a maior parte apresentadas com pouca densidade psicológica, logo, estereotipadas.

Neste capítulo foi feita a caracterização detalhada das personagens femininas, figuras que correspondem ao expoente da fantasia da libido masculina em Manuel Teixeira-Gomes, como a bailarina de que Cordélia é exemplo (numa acepção fantasiosa, a Cigana), ou da prostituta em Júlia/Marta. No conto “O Viúvo”, a personagem feminina mais elaborada é Rita, a única que se encontra presente, a amiga que ajuda Adriano na busca do seu caminho, por oposição às distantes Paula, a amante, e Elsa, a mulher, por quem ele se encontra sentimentalmente dividido. Em “Agora que Nos Encontrámos” dá-se também uma descoberta da personagem masculina auxiliada por uma invulgar acompanhante que conduz uma retrospectiva inusitada das suas acções. Assim, assumindo papéis mais activos na diegese, estas personagens dos contos são dotadas de maior profundidade que aquelas das novelas.

Visto que as novelas foram submetidas a um tratamento informático, foi possível averiguar o protagonismo das personagens femininas através da frequência dos nomes próprios ou de outras formas de designação referencial. As menções às personagens femininas são elevadas, principalmente tendo em consideração que as novelas são constituídas por um pequeno intróito cultural ou uma reflexão sobre os acontecimentos que se seguem.

Ainda neste capítulo, foi utilizada a tipologia de estudo de base cultural, da autoria de Nathalie Heinich sobre modelos femininos ou estados de mulher. A investigação de Heinich foi depois relacionada com outros modelos designados e articulados com a Lógica Natural, tendo sido possível constatar que a comunicação é baseada em representações comunicacionais, de base cultural, como uma medida de agilizar a mesma comunicação, pois seria demasiado penoso a elaboração permanente de novos modelos.

Estas imagens e a influência cultural são elementos preciosos na caracterização do “sexo do texto”, já que os textos são produtos de seres humanos moldados culturalmente, apesar de não ser necessária uma correspondência entre o género

do autor e o da sua escrita. No caso das narrativas em estudo através da escolha da temática do erotismo e da redução da figura feminina dá-se essa univocidade.

Esta correspondência entre a temática erótica e a centralidade das figuras femininas não se verificou tão inequivocamente no que diz respeito ao léxico na análise informática realizada no *corpus Novelas Eróticas*: a ocorrência deste campo lexical é raríssima considerando o número de formas, tendo sido necessário pesquisar campos lexicais correlacionados, como a ocorrência de formas do corpo humano. Por isso, os dados recolhidos informaticamente sobre o léxico apontam para a presença de uma sensualidade difusa, do mesmo modo que no primeiro conto de David Mourão-Ferreira, o erotismo é vivido numa relação extra-matrimonial. A excepção é “Agora Que Nos Encontrámos”, um conto que expõe abertamente a libido masculina e que é composto por um campo lexical marcadamente erótico.

A ténue presença de um vocabulário fortemente erotizado em *Novelas Eróticas* poderia ser considerada uma contradição, no entanto a univocidade entre a temática os modelos de representação femininos corroboram a catalogação do título.

Em suma, no capítulo sobre os géneros foi realizado um estudo comparativo das abordagens literária e linguística, enquanto que nos capítulos seguintes foram potenciados conhecimentos da área da Linguística para ampliar a leitura dos *corpora* literários, no espírito interdisciplinar da Literatura Comparada, podendo concluir-se que a vantagem deste tipo de investigação consiste em interseccionar métodos, conhecimentos e experiências, e valorizar aspectos que dificilmente seriam objecto de investigação para outra disciplina.

Anexo 1: Dicionário de Frequências e Subfrequências de Novelas Eróticas (1ª página)

	total	de	ci	ma	co	in	os
!	75	32	10	12	5	1	15
«	124	15	35	12	10	4	48
»	124	15	35	12	10	4	48
(52	4	1	8	2	8	29
)	51	4	1	8	2	7	29
,	2558	854	358	348	171	183	644
-	1220	536	136	138	68	52	290
.	850	245	117	125	67	57	239
/	1	1	0	0	0	0	0
168	1	1	0	0	0	0	0
18	1	0	0	1	0	0	0
1889	1	0	0	1	0	0	0
1890	1	1	0	0	0	0	0
1930	1	0	1	0	0	0	0
1934	4	0	0	1	1	1	1
1°	1	0	0	0	0	0	1
25	1	1	0	0	0	0	0
25°	1	1	0	0	0	0	0
3	2	1	0	1	0	0	0
30	1	1	0	0	0	0	0
30°	1	1	0	0	0	0	0
4	2	2	0	0	0	0	0
7	1	1	0	0	0	0	0
8	4	4	0	0	0	0	0
9	1	0	0	0	0	0	1
:	152	57	27	13	10	2	43
;	212	48	23	39	18	24	60
?	134	61	16	13	3	8	33
a	1244	437	133	153	90	81	350
à	162	64	16	20	12	7	43
abaixo	1	0	0	0	0	0	1
abalado	1	1	0	0	0	0	0
abalaram	1	0	0	0	0	0	1
abalava	2	0	1	0	0	0	1
abancados	1	1	0	0	0	0	0
abancávamos	1	1	0	0	0	0	0
abandona	1	0	0	0	0	1	0
abandonado	1	0	0	0	0	0	1
abandonados	1	0	0	0	0	0	1
abandonam	1	1	0	0	0	0	0
abandonar	2	1	0	0	0	0	1
abandonara	1	0	0	0	0	0	1
abandonarmos	1	1	0	0	0	0	0

Rang	frq	mot	Rang	frq	mot	Rang	frq	mot
1	2558	,	31	158	uma	61	51)
2	1244	a	32	152	:	62	50	camila
3	1220	-	33	149	por	63	49	aos
4	1147	de	34	147	é	64	48	logo
5	1142	e	35	136	minha	65	47	olhos
6	1125	que	36	134	?	66	47	muito
7	878	o	37	131	ela	67	46	nas
8	850	.	38	130	nos	68	46	fosse
9	524	me	39	124	»	69	44	depois
10	443	se	40	124	«	70	43	seus
11	404	...	41	121	sua	71	43	mim
12	346	da	42	115	era	72	43	grande
13	320	não	43	112	das	73	42	nunca
14	306	para	44	111	já	74	42	isso
15	297	com	45	109	sem	75	42	casa
16	291	em	46	109	meu	76	42	às
17	274	do	47	99	dos	77	41	então
18	271	os	48	84	onde	78	41	dia
19	252	eu	49	81	seu	79	40	tudo
20	225	as	50	81	quando	80	40	quase
21	215	no	51	75	!	81	40	pelo
22	212	na	52	73	ou	82	40	meus
23	212	;	53	71	tão	83	39	tempo
24	209	um	54	70	ainda	84	39	pois
25	208	mas	55	64	ele	85	39	nem
26	208	lhe	56	62	pela	86	39	ali
27	203	ao	57	58	quem	87	38	só
28	173	como	58	55	foi	88	37	ser
29	169	mais	59	52	mesmo	89	37	pouco
30	162	à	60	52	(90	37	pai
91	37	até	121	28	dar	151	22	está
92	36	suas	122	27	sempre	152	22	dizer
93	36	qual	123	27	ponciano	153	22	agora
94	36	também	124	27	parecia	154	21	ter
95	35	estava	125	26	todo	155	21	menos
96	34	mulher	126	26	sagreira	156	21	margareta
97	34	lá	127	26	mãos	157	21	mal
98	34	la	128	26	horas	158	21	lo
99	34	cravo	129	26	assim	159	21	hora
100	33	porém	130	25	tinha	160	21	há
101	33	kater	131	25	senhor	161	21	durante
102	32	vez	132	25	num	162	21	caso
103	32	sobre	133	24	três	163	21	anos
104	32	gente	134	24	júlia	164	20	tal
105	32	dias	135	24	havia	165	20	olhar
106	31	josé	136	24	caminho	166	20	esta
107	31	ia	137	23	vida	167	20	comigo
108	31	fora	138	23	ver	168	20	alguma
109	31	bem	139	23	porta	169	19	verdes
110	30	todos	140	23	minhas	170	19	tarde
111	30	seria	141	23	melhor	171	19	seguinte
112	30	porque	142	23	ir	172	19	qualquer
113	30	dois	143	23	fim	173	19	pegos
114	29	nada	144	23	família	174	19	numa
115	29	entre	145	23	essa	175	19	modo
116	29	corpo	146	23	embora	176	19	mão
117	28	toda	147	23	duas	177	19	filha
118	28	te	148	22	tu	178	19	escritório
119	28	sei	149	22	tem	179	19	algum
120	28	noite	150	22	isto			

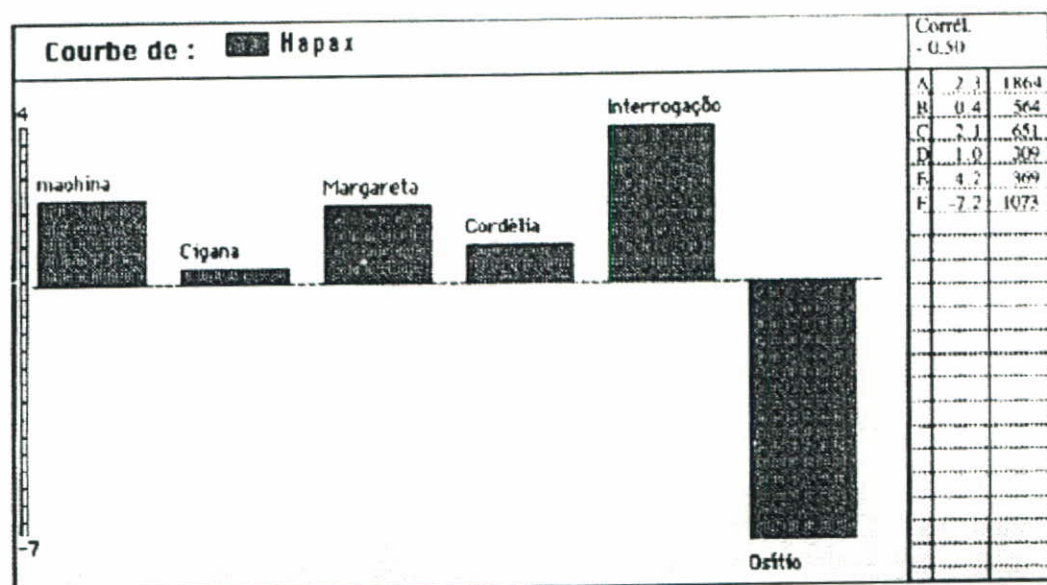
Anexo 2: Índice hierárquico

classificação	ordem hierárquica	nº de ocorrências	palavra
pontuação (mais relevante)	1	2558	,
	3	1220	-
	8	850	.
	11	404	...
	36	135*	?
	51	75	!
pr. pessoais	19	252	eu
	55	64	ele
	148	22	tu
pr. possessivos 1ª pessoa	35	136	minha
	82	40	meus
	140	23	minhas
nomes próprios femininos	62	50	Camila
	134	24	Júlia
	156	21	Margareta
formas verbais	34	147	é
	42	115	era
	68	46	fosse
	95	35	estava
	107	31	ia
	108	31	fora
	111	30	seria
	119	28	sei
	121	28	dar
	124	27	parecia
	130	25	tinha
	135	24	havia
	138	23	ver
	149	22	tem
	151	22	está
	152	20	dizer
	154	21	ter
	160	21	há
vocábulo temporais	78	41	dia
	83	39	tempo
	120	28	noite
	128	26	horas
	159	21	hora
	163	20	olhar
	170	19	tarde
vocabulário sobre «casa»	75	42	casa
	139	23	porta
	178	19	escritório
parentescos/vocábulo de género	90	37	pai
	96	34	mulher
	144	23	família
	177	19	filha
vocabulário sobre «corpo»	116	29	corpo
	117	26	mãos
	176	19	mão

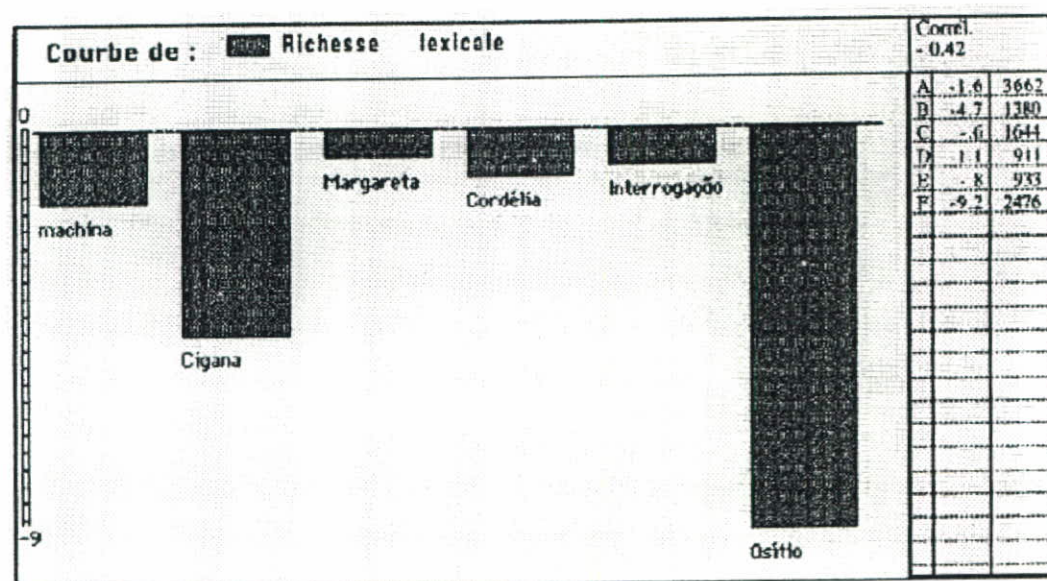
*Nestas ocorrências está incluído o título de uma das novelas.

Anexo 3: Quadro de formas com ocorrências mais significativas identificadas a partir do índice hierárquico

Anexo 4: Gráficos de barras direccionais



Hapax



Riqueza lexical

- As letras A, B, C, D, E e F correspondem a cada uma das partes do *corpus* de *Novelas Eróticas*, «Deus Ex-Machina», «A Cigana», «Margareta», «Cordélia», «?» e «O Sítio da Mulher Morta».
- A coluna da direita no primeiro gráfico bidireccional compreende o número de hapax por parte, e a coluna da direita refere o desvio reduzido dos hapax.
- No gráfico correspondente à riqueza lexical do *corpus*, a coluna da direita compreende o número de formas de cada parte; a coluna da esquerda marca a relação entre este item e outros índices considerados pela lei binomial (a extensão de cada parte, o número de formas e de hapax, e a sua taxa de repetição).

Partes	Concordância de «mulher» e «mulheres» (42 formas)
DEX	<i>mulher feita</i>
DEX	<i>levando uma mulher pelo braço</i>
DEX	<i>alguma mulher de reputação suspeita</i>
DEX	<i>mulher feita</i>
DEX	<i>minha mulher</i>
DEX	<i>manter a mulher e a prole</i>
DEX	<i>da célebre marca «Leite da mulher amada»</i>
AC	<i>aquela mesma mulher</i>
AC	<i>essa mesma mulher</i>
AC	<i>entreter a mulher</i>
AC	<i>outra mulher quase tão linda</i>
AC	<i>uma mulher muito gorda</i>
AC	<i>a mesma mulher gorda</i>
MA	<i>a mulher que eu sempre ideara</i>
CO	<i>é mulher dum oficial da marinha</i>
CO	<i>A mulher do oficial da marinha</i>
?	<i>como qualquer outra mulher</i>
?	<i>Quem é esta mulher</i>
OSMM	<i>e tanto ele como a mulher entendiam</i>
OSMM	<i>ficava para a mulher</i>
OSMM	<i>A minha mulher</i>
OSMM	<i>minha mulher</i>
OSMM	<i>minha mulher</i>
OSMM	<i>daquela mulher</i>
OSMM	<i>a Emilia, mulher do Luís</i>
OSMM	<i>Minha mulher</i>
OSMM	<i>a mulher perfeita</i>
OSMM	<i>minha mulher</i>
OSMM	<i>mulher comparável à Júlia</i>
OSMM	<i>minha mulher</i>
OSMM	<i>minha mulher</i>
OSMM	<i>minha mulher</i>
OSMM	<i>minha mulher</i>
OSMM	<i>«Sítio da mulher morta»</i>
DEX	<i>coisa própria de mulheres</i>
AC	<i>mulheres fatais</i>
AC	<i>mulheres andaluzas</i>
AC	<i>como todas as outras mulheres, vaidosa, cruel, desapiedada</i>
MA	<i>mulheres pérfidas</i>
MA	<i>mulheres morenas</i>
?	<i>mulheres de acaso</i>
OSMM	<i>entre as mulheres</i>

Anexo 5: Concordância do lema «mulher»

Anexo 6: Contexto alargado das palavras-chave

“Percorre assim uma boa parte do convés; todos lhe abrem caminho e seguem-na com olhares acesos em lascívia. Evidentemente o seu corpo exala eflúvios de amor: a sua presença é **afrodisíaca** e levanta nos corações revoadas de desejos.” («?»)

“Córdova dolente, das mulheres fatais, que disparam olhares acesos em luxúria para quem se lhes cruza no caminho; e onde é ainda mais selvagem, excitante, **afrodisíaco**, o tripúdio das bailarinas andaluzas...; Córdova oriental, da torre de «mala muerte», e do «infinito» palmar estilizado em pedra que a mesquita «encerra»...” («A Cigana»)

“E como seja também indispensável à mocidade cantar e contar as suas alegrias, sobretudo se elas são de origem **amorosa**...” («Deus Ex-Machina»)

“Novo acesso de loucura amorosa, mas agora em comunhão perfeita - até à medula - com a minha adorada cúmplice.” («O Sítio da Mulher Morta»)

“Lembrava-me a sua ingénua confiança, os seus raptos de **amorosa** incitação, os breves dias de Dordrecht que renasciam na deleitosa miragem do seu corpo, e tudo concorria para me exacerbar a amargura...” («Deus Ex-Machina»)

“Nesse dia, após as confidências e as espontâneas promessas de constância, vieram as queixas e recriminações à família, que assim a deixava andar tão pobremente vestida, expondo-a aos motejos das outras raparigas e, o que era ainda mil vezes mais ultrajante, às declarações e insistências **amorosas** dê certos velhos desavergonhados que vagueiam pelas cidades em busca de pomos verdes... Duma vez, um deles levava o atrevimento até ao ponto de lhe oferecer uma nota de cem florins se ela consentisse em o acompanhar a casa...” («Deus Ex-Machina»)

“Na pintura, que deslumbra a vista pela sua intensidade luminosa, os dois melancólicos personagens retratados exibem trajes de gala duma tão faustosa ornamentação que lembram o vestuário das madonas espanholas ou italianas, coisas seculares, expostas à poeira e dela entranhadas, sempre dum asseio duvidoso; com a má fama que pesa sobre a raça israelita, no capítulo higiene, era-me impossível figurar aquele **amoroso** casal liberto das suas pomposas vestes e restituído à ingenuidade da nudez paradisíaca sem constatar que a sua carne clamava por banhos...” («Deus Ex-Machina»)

“Não sei como, numa das «reprises» acudiu-me a ideia de que era o corpo da minha casta companheira da tarde que eu cingia nos braços, e isso me incutiu novo e estranho ardor. Notou-o a cigana e disse:

— Que **amoroso** eres, querido.” («A Cigana»)

“— Não se penitencie nem perca tempo em busca de inúteis desculpas começou sem mais preâmbulos -, eu sei o que são desesperos **amorosos**, na mocidade, e calculo o grau de sofrimento que lhe causará a perda de uma formosura tal como a inigualável Camila...” («Deus Ex-Machina»)

“A cozinha dava para um pátio ladrilhado com saída própria, e como a casa fizesse esquina por ali se escapava quem não quisesse ser visto pelas pessoas que estivessem dentro de casa ou à entrada principal. Tudo isto era favorável aos encontros **amorosos** e para esse fim a aproveitava com certa frequência; porém minha mulher, que tinha, como já aponte, a qualidade rara de não

ser ciumenta, pouco implicava com as perspectivas da minha infidelidade, e nesse campo deixava-me inteiramente à vontade.” («O Sítio da Mulher Morta»)

— Então, que temos?...

— Uma história complicada, mas sobretudo informações.

— Comerciais?

— **Eróticas...** («Deus Ex-Machina»)

“Percorre assim uma boa parte do convés; todos lhe abrem caminho e seguem-na com olhares acesos em **lascívia**.” («?»)

“Após o indispensável exame do beliche que me designaram, subi à tolda para não perder o espectáculo da partida, e isolado, próximo do governo do barco, sentei-me a fumar. Pouco tardou que não visse aparecer um cavalheiro corpulento, com ares de natural e consciente importância, suíças «sal e **pimenta**» e volumoso abdómen, trazendo pelo braço uma espigada menina de seus catorze anos, ainda de cabelo solto e anáguas, que se me acercaram buscando assento.” («Margareta»)

“Instintivamente os nossos olhos encontraram-se e prenderam-se numa devoradora chama de **sensualidade**; o seu rosto empalideceu e fez-se cor da cal das paredes - dos países onde elas se caíam.” («Deus Ex-Machina»)

“Nesse momento uma onda sufocante de irrefutável **sensualidade** enchera-me o peito e afogara-me o coração, figurando aquele corpo, que eu sentia debaixo dos vestidos mal talhados e velhos, serpentino, mimoso e firme nas deliciosas curvas da sua incompleta puberdade, movendo-se, nu, na fragrante alcatifa de flores vivas cujos cálices repuxavam por entre os seus cabelos soltos, ou se lhe prendiam nas axilas, ou se lhe enramalhavam entre as coxas...” («Deus Ex-Machina»)

“Fico ardendo em luxúria, e fumando sem cessar entretenho a minha insónia passeando no convés até quase manhã. Para complicar a situação, a atmosfera de **sensualidade** intensifica-se com a presença de um marujo que, eu já notara de dia, adolescente de expressão felina, imberbe, com a boca de delicado recorte (cujas comissuras comprime sem descanso) se cruza comigo centenas de vezes, na estreita passagem entre a amurada e a parede do salão.” («?»)

“O idílio seguiu o seu curso, no mesmo grau inebriante de intensidade **voluptuosa** com que o havíamos iniciado. Sobreveio uma tormenta de neve, tornando as ruas intransitáveis e fornecendo-nos pretexto plausível para não abandonarmos o nosso aposento donde saímos apenas duas ou três vezes para comprar flores que eram o enlevo de Camila e a minha ruína, tão leoninamente caras se vendiam naquela época em Dordrecht...” («Deus Ex-Machina»)

“Mas nem por isso as mancebias são menos frequentes, nem é menor, nas cidades, a concorrência aos sumptuosos bordéis — havendo aqui, ainda por cima, que iludir a vigilância dos Argus das Sociedades contra a luxúria, guardas perpétuos das suas entradas —, nem por isso a vida galante esmorece à míngua de mocidade estouvada e da velhice **voluptuosa**.” («Deus Ex-Machina»)

“Selámos o nosso contrato de união eterna com mil longos beijos que nos transmutavam as vidas; pela primeira vez as minhas mãos procuraram os seios e deles se apropriaram com **voluptuosa** sofreguidão: como eram duros e agudos!...” («Deus Ex-Machina»)

Bibliografia

• corpora

MOURÃO-FERREIRA, David, (1998 [1968]) "Agora que nos Encontrámos" e "O Viúvo" in *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa, Presença, 8ª ed.; posfácio de Eduardo Prado Coelho

TEIXEIRA-GOMES, Manuel, [1989 (1934)], *Novelas Eróticas*, s.l., Bertrand Editora, 3ª ed.

• restante bibliografia

ADAM, J.-M. (1985), *Le Texte Narratif — Traité d'analyse textuelle des récits*, Ligugé, Éditions Fernand Nathan.

(1991) "Cadre théorique d'une typologie séquentielle" in *Études de Linguistique Appliquée* 83, 7-17.

(1997) "Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre" in *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, 665-681.

(1999) "Pour une linguistique des grandes unités" in *Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 23-42.

(2002) "Connecteur" in CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2002: 125-130.

ALBERONI, Francesco, (1998) *Enamoramento e Amor*, Círculo de Leitores; tradução de Armandina Puga.

(1999) *O Erotismo*, Círculo de Leitores; tradução de Maria Carlota Álvares da Guerra.

ALCOBA, S. & PEREZ-TORNERO, J.M. (1985), "Titling and Journalistic Utterance" in H. Parret, H.-G. Ruprecht (eds.), *Exigences et Perspectives de la Sémiotique*. Recueil d'Hommages pour Algirdas Julien Greimas, vol.1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 397-408.

ALEXANDRIAN (1991 [1989]), *História da Literatura Erótica*, Ed. Livros do Brasil, Lisboa, tradução de Iva Delgado.

AMORIM, Sílvia (2000) *La représentation du discours interieur dans O Ano da Morte de Ricardo Reis de José Saramago : Modalités, Spécificités et Fonctions*,

Mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies (D.E.A.) – Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone, U.F.R.5 Département d'études des pays de langue portugaise – Université Paris VIII – Vincennes à Saint-Denis.

ARISTÓTELES, *Retórica* (1998), Imprensa Nacional — Casa da Moeda, introdução e prefácio de Manuel Alexandre Júnior; tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

BAKHTINE, Mikhail (1984), *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard.

BATAILLE, Georges (1988), *O Erotismo*, Lisboa, Antígona; tradução de João Bénard da Costa.

BEAUVOIR, Simone de (1987 [1949]), *O Segundo Sexo II — A Experiência Vivida*, Lisboa, Bertrand Editora; tradução de Sérgio Millet.

BÉHAR, Henri et BERNARD, Michel (1995), "La nébuleuse des sentiments" in RASTIER 1995: 53-84.

BRETON, P. e GAUTHIER, G. (2001 [2000]) *História das Teorias da Argumentação*, Lisboa, Bizâncio.

BRONCKART, J.-P. (1996) "Les types de discours" in *Activité langagière, textes et discours*, 137-218.

BRUNEL, Pierre et al. (2000), *Qu'est que la littérature comparée ?*, Armand Colin, Malesherbes.

BRUNET, Étienne (1981), "La ponctuation et le rythme du discours" in CUMFID (*Cahiers des Utilisateurs de Machines à des Fins d'Information et de Documentation*) 13, Université de Nice, Faculté des Lettres, 1-28.

(1982), "Le temps chez Proust : analyse quantitative" in *Marche Romane*, n° 32, 39-56.

(1983), "L'Evolution du Vocabulaire dans La Recherche du temps perdu" in CUMFID 14, Université de Nice, Faculté des Lettres, 71-104.

(1986), "L'U.R.L. 9 : Étude Statistique des Textes Littéraires" in *Computers and the Humanities*, vol. 20, n° 3, July-September, 213-216.

(1995), "Cardiogrammes" in RASTIER 1995: 25-52.
Les noms propres chez Zola, s.d.

CHARAUDEAU, P. "Genre de discours" in CHARAUDEAU & MAINGUENEAU: 277-281.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. (org.) (2002), in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain [1994 (1982)], "Olhos" in *Dicionário dos Símbolos*, Teorema.

CHEVREL, Yves (1997 [1989]), *La Littérature Comparée — Que sais-je?*, Presses Universitaires de France, Paris.

CLAUDON, Francis, & Haddad-Wotling, Karen [1994 (1992)], *Elementos da Literatura Comparada — Teorias e Métodos da Abordagem Comparativista*, Inquérito.

COELHO, Jacinto Prado (1994), *Dicionário da Literatura*, 4ª ed., Mário Figueirinhas Editora.

COOK, Guy (1994), *Discourse and Literature*, Oxford Applied Linguistics, Oxford Unity Press.

COUTINHO, Antónia (1990) *Enunciação metafórica e texto — Perspectivas de análise em textos de Os Afluentes do Silêncio de Eugénio de Andrade*, tese de dissertação de mestrado, UNL —FCSH, Lisboa.

(1997), "Texto e Representação, Uma questão linguística", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 10, Lisboa, Edições Colibri, 309-321.

(1998), "Sobre Transições na Organização Textual", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 11, Lisboa, Edições Colibri, 83-93.

(2002) "Perspectivas linguísticas sobre a noção de *estilo*" in MARGARIDA, Isabel et al., *Encontro Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto*, vol. 2, Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto, 41-54.

(2003a) *Textos e Competência Textual*, Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia, Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas.

(2003b) "Textos exemplares ou os desastres da teoria" in GONÇALVES, Anabela & CORREIA, Clara Nunes, *Actas do XVII Encontro*

Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, Lisboa, Associação Portuguesa de Linguística, 139-147.

(2003c) “Sobre organizadores textuais”, texto de apoio à disciplina de Gramática Textual do Português (2º semestre).

Dicionário dos Sinónimos, Porto Editora.

VAN DYJK, Teun, [1989 (1978)] *La Ciencia del Texto. Un Enfoque Interdisciplinario*, Barcelona, Ediciones Paidós.

“Estruturas e Funções” in *Teoria da Literatura*, Varga, A. Kibédi (1981), Editorial Presença.

DUARTE, Inês (2003), “Aspectos linguísticos da organização textual” in MATEUS, M.H. et alii 2003. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho (5ª edição revista e aumentada)

DUCROT, Oswald (1988), *Polifonía y Argumentación — Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso*, Cali, Universidad del Valli, tradução do francês para espanhol de Ana Beatriz Campo e Emma Rodríguez.

DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Mesnil-sur-l’Estrée, Seuil.

DUBY, Georges & PERROT, Michelle [1995 (1991)], *História das Mulheres no Ocidente — O século XX* (vol. 5), Edições Afrontamento.

ERLICH, David (1995), “Une méthode d’analyse thématique. Exemples de l’ennui et de l’ambition” in RASTIER 1995: 85-103.

ECO, Umberto (1991 [1984]), *Porquê «O Nome da Rosa»?*, Difel, tradução de Mª Luísa Rodrigues de Freitas.

FAST, Julius (1971), “Winking, blinking and nods” in *Body Language*, Londres, Pan Books, 137-151.

GALLISSON, Robert et al. (1983), “Anáfora” in *Dicionário de Didáctica das Línguas*, Coimbra, Almedina; coordenação da tradução portuguesa de Fernanda Irene Fonseca.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Éditions du Seuil.

GRIZE, Jean-Blaise (1990), *Logique et Langage*, Paris, Ophrys.

HEINICH, Natalie [1998 (1996)], *Estados da Mulher — A Identidade feminina na ficção ocidental*, Lisboa, Editorial Estampa (falta tradutor).

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984), *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Orléans, Librairie Armand Colin.

MACIEL, Carlos Alberto Antunes (1986), *Richesse et Évolution du Vocabulaire d'Érico Veríssimo*, Champion-Slatkine, Paris, Genève; prefácio de M^a Alice de Oliveira Faria.

MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri (2001), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995) "O Sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina" in *O Sexo dos Textos*, Caminho, 15-53.

(2001) "Fernando Pessoa e um feminino no falsete" in *Pensar no Feminino*, Edições Colibri, 143-152.

MAINGUENEAU, Dominique (1986), *Eléments de Linguistique pour le Texte Littéraire*, Paris, Bordas.

(1997 [1996]) *Os Termos-Chave da Análise do Discurso*, Gradiva; tradução de M^a Adelaide Coelho da Silva.

MAINGUENEAU, Dominique e PHILIPPE, Gilles (1997), *Exercices de Linguistique pour le Texte Littéraire*, Paris, Dunod.

MARTIN, Éveline (1995), "Thème d'étude, étude de thème" in RASTIER 1995: 13-24.

MCENERY, Tony & WILSON, Andrew (1996), *Corpus Linguistics*, Edinburgh University Press, 1997.

MOISÉS, Massaud (1967), *A Criação Literária-Prosa*, 13^a ed., S. Paulo, Editora Cultrix.

MOESCHLER, J. & REBOUL, A. "Deixis et anaphore" in *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* (1994), Seuil, 349-372.

MORAVIA, Alberto (1995) *Contos Eróticos*, RBA Editores, tradução de Miguel Serras Pereira.

MULLER, Charles (1977), *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Paris, Hachette Université.

NEVES, Dulce Raquel (1994), *Do estatuto do prefácio*, tese de dissertação de mestrado, UNL — FCSH, Lisboa.

PAUVERT, Jean-Jacques (2001 [2000]), *A Literatura Erótica*, Teorema, tradução de Serafim Ferreira.

PLANTIN, Christian (1996), *L'argumentation*, Poitiers, Éditions du Seuil.

PLETT, Heinrich F. (1981), "Retórica e Estilística" in VARGA, A. Kibédi (org.), *Teoria da Literatura*, tradução de Tereza Coelho, Editorial Presença, 97-131.

RASTIER, François (dir.) (1995), "La sémantique des thèmes. Ou le voyage sentimental" in RASTIER 1995: 223-249 in *L'Analyse Thématique des Données Textuelles — L'exemple des sentiments*, Paris, Didier Érudition.

(2001), a) "Éléments de théorie des genres" in www.revue-texte.net

b) "Vers une linguistique des styles" in www.revue-texte.net

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina [2000 (1987)], *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina.

ROCHA, Clara (1992), *Máscaras de Narciso — Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1982), *O Discurso do Desejo*, Edições 70.

TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1986 [1903]) *Cartas sem Moral Nenhuma*, Bertrand Editora.

(1987 [1905]) *Sabina Freire*, Bertrand Editora.

(1988 [1909]) *Gente Singular*, Bertrand Editora.

TODOROV, Tzvetan (1975 [1968]), *Introdução à Literatura Fantástica*, s.l., Editora Perspectiva; tradução de Maria Clara Correa Castello.

SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa, "A sogra de Ruth" (inédito)

SHAKESPEARE, William [1988 (1607)], *Rei Lear*, Lello e Irmão; tradução de Domingos Ramos.

SILVA, Vítor Aguiar e (1977), *Competência Linguística e Competência Literária — Sobre a Possibilidade de uma Poética Gerativa*, Viseu, Almedina.

"Os conceitos de literatura e literariedade" e "Géneros literários" in *Teoria da Literatura* (1993), Coimbra, Almedina, 8ª edição, pp 1-42 e 339-401.

SMEDT, Marc de [2001 (1986)], *Elogio do Silêncio*, Cascais, Sinais de Fogo; tradução de Sérgio Lavos.

WESTON, Anthony (1996), *A Arte de Argumentar*, Gradiva; tradução de Desidério Murcho.

